قراءآت في علم الجمال
حول
(الاستطيقا النظرية والتطبيقية)

Reading of Aesthetics
(Theoretical & Applied)

القيمة الجمالية والالتزام

دكتور
محمد عزيز نظمي سالم



P.t.2 الجزء الثاني Con. Ency. of Aesthetics

الناشر
مؤسسة شباب الجامعة

اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/ مصطفى الصاوى الجوينى

الاسكندرية

قراءآت فى علم الجمال

حـــول

(الاستطيقا النظرية والتطبيقية)

Reading of Aesthetics

(Theoretical & Applied)

القيمة الجمالية والالتزام

دكتــور

محمد عزيز نظمي سالم

P.t.2 الجزء الثاني Con. Ency. of Aesthetics

١٩٩٦

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الحق سبحانه وتعالى:

﴿ إِنَّ إِلَٰهَكُمْ لَوَاحِدٌ (٤) رَبُّ السَّمَٰوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا وَرَبُّ الْمَشَارِقِ (٥) إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ (٦) ﴾

(سورة الصافات: آيات ٤، ٥، ٦ مكية)

شكر وتقــــدير

أسجد لله سبحانه وتعالى شاكراً إياه وكذا أساتذتي الأجلاء الأفاضل بكل تقدير، وأخص كذلك مؤسسة شباب الجامعة بالإسكندرية لتعاونها طوال ربع قرن ،

المؤلف

إهـــداء

إلى مصر الحضارة والتاريخ والفن والإبداع والعطاء والبطولة والمعرفة... إلى مصر المكرمة المحروسة التي وهبها الله من الخيرات والنيل الكثير... إلى مصر الماضي والحاضر والمستقبل، عبقرية الزمان والمكان والإنسان... إلى مصر القيم والدين والأخلاق والعلم والحرية والسلام... أهدى إليها حباً وعرفاناً بعض إبداعي الجمالي تواصلا لأجيال رواد التنوير، .. وحملة مشعل الحضارة والفكر والثقافة والفن والأدب بعد رحلة العمر القصيرة والمعاناة طوال سنوات الدرس والمرض والصراع من أجل إرساء قيم الحق والخير والجمال في الحياة والخلود، و البعث.

الإسكندرية ١٩٩٥ م.

المؤلف

دكتور محمد عزيز نظمي سالم يوسف

تصـــــــدير

تعرفت على ملامح هذا النوع من الاهتمام الدراسى فى مجال فلسفة الفن وممارساته منذ أربعين عاماً ووجدت الطريق بعد ذلك بفضل رواد أوائل فى هذا المجال سواء فى الأدب وأجناسه أو الفن وأشكاله وتزودت من خلال دراستى الجامعية بكليتى الآداب والفنون بمعرفة مكتسبة وخبرة ومنهج وكان التنظير الفلسفى بالإضافة إلى الممارسة الإبداعية والتذوقية متصلاً طوال السنوات وتبين لى بعدما أضاء الطريق أمامى أساتذة أجلاء بمصرنا وغيرهم ممن تراسلت معهم بالخارج.

وخطوت بعد سنوات التحصيل مجال الدرس والتعليم فكان الطريق ولايزال تكتنفه المشقة والمعاناة، لكن الإيمان يصنع المعجزات فعلى الرغم من شراسة المرض والصراع معه وجدت الخلاص فى العمل والدرس وكانت الدراسات الاستطيقية بمثابة شفاء النفس فآثرت فى السنوات الباقية أن أعطى بعضاً من المعرفة ومحاولة للتأمل فى علم الجمال سواء كان ذلك فى الاستطيقا النظرية أو التطبيقية وبذلت جهداً بين جامعات الزقازيق وحلوان والمنيا وعين شمس وطنطا والإسكندرية وقناة السويس وأكاديمية الفنون الكثير. من أجل التعريف بهذا اللون من المعرفة المتواضعة متعواناً فى ذلك ومسترشداً بأساتذتى الكبار وبزملائى المجتهدين وبأبنائى وتلاميذى الواعدين.

وتأتى هذه الصفحات من خلال طبعة الكتاب تحتوى على موضوعات جادة وجديدة... مؤكدة أهمية هذا اللون من الدراسات الجمالية ومحاولة التفسير لإشكالياتها التى تتصل بالجمال والقيم والإبداع والتذوق والتقدير وارتباط الفن بالإنسان والمجتمع والواقع والبيئة والدين والحضارة.

وكاتب هذه السطور يزعم فيما يرى وقد يختلف فى المقولة مع أصحاب الرأى الآخر إلا أن الخلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية، فالكل يسعى إلى محاولة التعرف والاقتراب من اليقين والحقيقة.

وليس أدل من الخلاف الذى قام بين «أتنين سوريتو E. Souriau » وبين «شارل لالو Ch. Lalo» حول الخلاف فى الرأى بالنسبة لموضوع الاستطيقا بين النظرية والتطبيق. فالرأى الأول يزعم أن موضوع الاستطيقا هو قيمة العمل الفنى كما ضمن ذلك سوريو رأيه فى كتابه L'avenir de l' esthethique (1929) بينما يزعم La Loبأنها تعنى بأصول النظرية الجمالية والقيمة والتجربة الجمالية أساساً.

وكأى علم معرفى يقبل وجهات النظر والتفسيرات المختلفة فإن التعرف على دراسات وأبحاث نظرية وتطبيقية ومحاولات تنظيرية مستقبلية تعطى للدارس وللاستطيقا مزيداً من الثراء والقيمة المنهجية وأكاد أزعم أيضاً أن بعض ألوان المعرفة والممارسة التطبيقية تقترب من مجال الاستطيقا فيما يتصل بإشكالياتها الأساسية كالإبداع الفنى والتذوق والحكم والنقد فثمة محاولات من جانب علماء النفس أو علماء الاجتماع أو علماء الأنثروبولوچيا أو علماء البلاغة والنقد للاقتراب من الاستطيقا.

ومنذ محاولة بومجارتن صاحب مصطلح الاستطيقا (١٧١٤/١٧٦٢م) الذى أشار إليه فى مؤلفه بنفس المصطلح عام ١٧٥٠م ثم عام ١٧٥٨م خلال القرن التاسع عشر.

تبذل الجهود العلمية المتخصصة فى الجامعات بالخارج وبشرقنا وبمصرنا نحو إرساء قواعد هذا العلم والمعرفة التى ترقى بمستوى البحث والدرس فى

مجالات الفنون والآداب جميعاً إضافة للثقافة وللحضارة للمجتمع الإنسانى.

ويشتمل هذا الكتاب على الموضوعات والأبحاث الآتية: التى استمر إعدادها على الوجه المبين:

أولا : الفن بين الدين والأخلاق ١٩٩٢م

ثانياً : القيمة الجمالية والالتزام ١٩٩٢م

ثالثاً : الجمالية وتطور الفن ١٩٩٢م

رابعاً : جماليات مستقبلية (نحو علم جمال موسيقى) ١٩٩٣م

خامساً : نظريات الإبداع الفنى. ١٩٩٣م

سادساً : الفن والبيئة والمجتمع. ١٩٩٣م

سابعاً : دور الفن فى التغير الثقافى. ١٩٩٤م

ثامناً : المدخل إلى علم الجمال ١٩٩٤م

تاسعاً : (النظرية الجمالية عند افلاطون وأهم المراجع والمصادر فى الاستطيقا) ١٩٩٤م

عاشراً : مصطلحات جمالية ونقدية. ١٩٩٥م

ومجموع هذه الموضوعات بمثابة موسوعة مختصرة للاستطيقا (علم الجمال) فى مجاليها النظرى والتطبيقى).

ونردف الدراسة بثبت بأهم المصادر والمراجع العربية والأجنبية. ولعل القارئ يجد الفائدة المرجوه.

والله ولى التوفيق،،،

المؤلف

دكتور. محمد عزيز نظمى سالم يوسف

مايو ١٩٩٥م

القيمة الجمالية والالتزام

الجزء الثاني

١٩٩٢



القيمة الجمالية

عولج موضوع الالتزام بالقيم بين المشتغلين بالدراسات الاستطيقية معالجة مستفيضة إلا أن وجهات النظر اختلفت فيما بينها اختلافا كبيراً، ولقد [١] انعكست اتجاهات النزعة السوسيولوچية والنزعة السيكولوچية والنزعة الاستطيقية على تناول موضوع القيم بصفة عامة والقيم الجمالية وارتباطها بالقيم الدينية والخلقية بصفة خاصة.

ومن خلال التعرف على الأصول الفلسفية للمدارس والنزعات الفنية الحديثة والمعاصرة يتضح لنا خصائص نسق القيم لديها وموقف فلسفة الجمال من مشكلة حكم القيم Value Judgement، ونتبين أيضاً أهمية دور القيم الدينية والقيم الخلقية فى تقييم الحكم الجمالى.

إن كان موضوع البحث درس من زوايا متعددة [٢] باعتباره مجموعة أنساق قيمية Value-Systems وأنه بالإمكان دراسة القيم كمدلولات.

فقد لاحظ ديوى أن المشكلة فى دراسة موضوع القيم هى مشكلة منهجية ومن أى وجهات النظر ندرس موضوع القيم والتقييم.

لقد تناولت الفلسفة مشكلة القيمة منذ بدايات الفكر الفلسفى فمنذ أفلاطون [٣] دارت المناقشات الفلسفية للقيمة، حيث رأى أن الخير Good هو القيمة العليا أو المبدأ المثالى وأن القيمة فوق الواقع كما ربط أفلاطون الميتافيزيقا بالأخلاق Etchics [٤] عندما حدد الطبائع الثلاثة للخير، أى المشاعر الخيرة

---

(١) القيم اللاتينية Valeres وبالفرنسية Valeurs وبالانجليزية Values وبالألمانية Werte.

(2) J. Dewey, the Field of Value, 1979. p . 64.

(٣) محمد عزيز نظمى سالم، علم الجمال الاجتماعى ص ٩٦ دار المعارف ١٩٨٣.

(4) W.S Sahakian, System, of Ethice and Value Theory, New. York, 1968, o. 24.

ونعنى بها السعادة والأفكار الخيرة ونعنى بها الحق والإدراك الخيرة ونعنى الفضيلة. ولقد ساد هذا التقسيم لفترة طويلة فى تاريخ الفلسفة.

وتوارثت الفلسفات فى العصور الوسطى هذا القصور على الرغم من الاهتمام بالجانب العملى الذى يستهدف تحقيق السعادة للإنسان. وكان جل اهتمام الفلاسفة مد النظر إلى القيم من وجهة النظر الثيولوجية بنظرة هرمية من خلال اعتبار أن القيمة هى (ما ينبغى أن يكون للفعل الإنسانى). وبصفة عامة فالقيم تشكل الأساس العام للأخلاق وللدين وللجمال.

وبفضل ما أضافه كانط Kant من مدلولات للقيمة خاصة فيما أسماه بالقانون الأخلاقى باعتباره مدلول عقلى يماثل قيمة الله والحرية وهى بمثابة قيم عملية لها نفع يفوق الفهم النظرى للقيم، ولقد ظل المفهوم الكانطى للقيم فترة من الزمان إلا أنه استخدم بالمعنى الاصطلاحى كنظرية للقيمة أو مبحثاً للقيم[1] Theory of Value. ولقد ظهرت فى العصر الحديث مذاهب فلسفية متعددة لدراسة القيم وهدفها هو دراسة المسلمات الأساسية للقيمة فيما يتعلق بالإنسان والعالم والحقيقة. ومن أبرز هذه المذاهب النزعة المثالية Idealism التى تعطى أولية فعلية للقيمة بمعنى أنها تنظر إلى القيم باعتبارها أنها مسبقة Apriori إما بواسطة مصدر عقلانى أو مصدر إلهى. فأصبح بالإمكان التحدث عن عالم ثمالى عالم للقيم سابق للوجود وهو عالم فعال أو ترانستندالى يأخذ شكل الواجب الأخلاقى Moral Ought ويدرك بطريق الحدس Intuition وهذه القيمة أو الأمر الأخلاقى هى الدافع أو المحرك للإنسان وسلوكه.

---

(1) Hartman, The Structure of Value, Illinois Univ., P.V. 1969, Introduction.

بينما نجد أن النزعة التجريبية أو الأمبريقية Empiricism بأشكالها المتعددة ترفض ادعاء المثالية بوجود طبيعة أولية للقيمة ويوضح فلاسفة التجريبية أن جوهر القيمة هو الإدراك الحسىPreception وأن القيمة موضوع للتجربة ويمكن التعرف عليها عن طريق الحس التجريبي. بمعنى أن النزعة التجربية شبهت أحكام القيمة بالأحكام العلمية وتشعبت التجريبية إلى تيارات برجماتية Pragmatism ووجودية Existentialism وماركسية Marxism.

ونجد أن البرجماتية ترفض الطبيعة المطلقة للقيمة وتنظر إليها من وجهة نظر النتائج ومن رواد هذه النزعة بيرس Peirs وليم جيمس وجون ديوى De-way & James، وتقرر أنه لا شيء نهائى فى القيم الإنسانية وأن القيمة ما هى إلا بواسطة اختيار الشعور Selectivity of Consciousness فالقيمة هنا تنطوى على اختيار وحرية ولا تعيد معايير بدور الإنسان ولا اختلاف بين القيمة الفردية والخير الاجتماعى.

أما الماركسية فترجع إلى التطور المادى التاريخى للمجتمع لتفسير القيم، فالقيم لا تفهم بعيدة عن البيئة الاجتماعية، وأن وجهات النظر الأخلاقية أو القيم الأخلاقية وهى الانتاج الطبقات الاجتماعية فالقوى الانتاجية هى التى تحدد البناء القيمى أو البناء الفوقى Super structure متضمنة الأيديولوجية والقيم الأخلاقية والدينية والجمالية حسب تغير البناء الطبقى للمجتمع، إلا أن التفكير الطوباوى للماركسية فشل تماماً فى تكوين نظرية عن القيم.

أما بالنسبة للنزعة الوجودية فترفض أى نسق ميتافيزقى للقيم، على الرغم من أنها تؤكد أن الإنسان هو القيمة العليا (١) ويعتقد سارتر أنه إن كان

(1) Adler, The Soical Thought of J.P. Sartre Vol., 5. November 1949, No. 3, p. 286.

للإنسان أن يحقق ذاتيته عليه أن يعى حريته ويتحمل مسئوليته الناجمة عن هذه الحرية. بمعنى أدق أن الوجودية تحض الإنسان بالحرية لخلق القيمة وأفعال الإنسان سلسلة من المظاهر التى هى ذاته وهو ما تشير إليه الوجود (بأن الوجود سابق على الماهية أو الذات).

وعلى الرغم من أن مبحث القيم [١] الفلسفية، فالأخلاق .Moral phil ومبحث الجمال أو القيم الجمالية ومبحث الخلق تتعلق بالقيم بصفة عامة إلا أن نظرية القيمة أوسع مجالا من كونها أخلاق أو جمال أو دين. وتتحدد مشكلات القيم فيما يتعلق بالواجبات والالتزامات Obligations فى مختلف المجالات الخلقية والدينية والجمالية[٢] ويحدد S. P. Perrer[٣] المقصود بنظرية القيمة بقوله [٤] أنها تتضمن مجموعة من المشكلات العامة لمجموعة من الدراسات التى تعرف بعلوم القيمة وتشمل الأخلاق والجمال والمنطق والمعرفة والاقتصاد والسياسة والاجتماع، وأدى المزيد من التخصص إلى الانفصال بعضها عن بعض».

ومن هذا يتضح أن هناك اختلافات فى الرأى حول التفسير النظرى للقيمة إلا أن معظم الفلاسفة يعتبرون أن التقسيم عملية ذاتية تخرج عن نطاق التفسير الأمبريقى.

هذا مجمل ما أثير من دراسة موضوع القيم فى زواياه الفلسفية التى تناولتها النزعات والفلسفات المثالية والوجودية والتجريبية والماركسية وكلها تؤكد

(1) Werkmeister, W.H., Man and his Values, 1967, p. 115.
(2) Repper, The Sources of Value, Univ., of Califor. 1958, p. 7.
(3) Ibid., pp. 17-20.
(4) Ibid p. 19

أهمية وظيفة القيم فى الفكر الجمالى والأخلاقى والدينى الذى اتضح فيما سبق عندما تتبعنا أبعاده ومسلماته فى المذاهب والحركات الفنية المعاصرة التى تعنى أساساً بالجانب الاستطيقى وتربط الجانب الدينى والأخلاقى بالمعايير أو القيم الجمالية وتوظف الفن فى جوانب الحياة المتعددة، بمعنى أن القيمة الجمالية والالتزام متلازمان من ناحية والإبداع الفنى والحرية مرتبطاً به من ناحية أخرى.

لذا يتعين علينا من ناحية أخرى أن نعرض لأهم المذاهب الفلسفية المعاصرة التى أدلت بدلوها فى موضوع القيم الجمالية وارتباطها بالقيم الدينية والأخلاقية وذلك من خلال شخصيات فلسفية رائدة فى مجال الدراسات الاستطيقية. ولقد تخرينا بعض هذه الشخصيات الفلسفية لما أعطته من أبعاد وآراء متكاملة فقى موضوع الالتزام والقيمة الجمالية، ومما لا شك فيه أنه ما من دراسة فى هذا المجال إلا وتستشهد بما قاله هؤلاء الفلاسفة الجماليون.

وسنعرض فيما يلى لكل من مذاهب ريد وسانتيانا والآن وسارتر وكروتشه علها تلقى الضوء على الدراسة من ناحية وتعبر عن موقف الفلاسفة المعاصرين من القيم الجمالية المعاصرة.

مذهب ريد
فى القيمة الجمالية والالتزام الجمالى

يستهل هربرت ريد H. Read [1] فى كتابه «Art and Society» [2] «الفن والمجتمع» فى فصل أفرده عن التحولات الأساسية فى القيم المعاصرة أن حركات الفن الكبرى تتحدد فى الفن الأكاديمى البرجوازى، والحركات الثورية فى الفن التى يمكن أن نقسمها إلى مدارس التعبيرية والواقعية التتبعية أو السويربالزم والتجريدية كما تتحدد فى الفن الوظيفى ويقصد ريد بالفن الأكاديمى البرجوازى ذلك الفن الذين يبقى على تقاليد عصر النهضة (الرينسانس) سواء من ناحية المثالية أو الواقعية الشعبية. والذى امتد أثره من انجلترا إلى غيرها من البلدان وكما يقول رينولدز Reynolds فى تعريفه للكلاسيكية «ثمة أشياء متميزة فى فن التصوير نطلق عليها محاكاة الطبيعة بينما تستهدف الفنون اكتمالها فى التعبير من وجهة نظر مثالية للجمال من ذات الفنان لا تتطابق تماماً مع الأصل، بينما نعنى بالواقعية أنها تسجيل وترجمة وتستند إلى الحواس وبأمانة بقدر الإماكن كما نعنى بالتعبيرية ذلك الخط من الفن الذى لا يستند إلى موضوعية الحقائق فى القيمة أو أفكارنا المجردة عن هذه الحقائق وإنما من خلال المشاعر الذاتية للفنان نفسه أو بمعنى آخر من صميم ذاتية الفنان وشخصيته، ولذا فالتعبيرية تختلف من فنان لآخر اختلافاً واضحاً، فتعبيرية الجيركو تختلف عن مونتازنزا، أو فان جوخ أو مونك، لأن التعبيرية تستند أساساً إلى الخبرة الذاتية للفنان ومشاعره الخاصة».

---

(1) H. Read, Art and Society, p. 128.
(2) H. Read, Concise History of Modern Painting Thomes and Hudson, London, 1968, p. 200.

ومن هذا المنطلق يتضح لنا أن أبرز الحركات الفنية ومدارس الفن المعاصر تستند إلى أصول ومبادئ جمالية يحتمل على الفنان المنتمى إليها أن يلتزم بقيمها الجمالية ومعنى ذلك أن يلتزم الفنان ويتحتم عليه موقفاً فى ممارسته للفن.

ومما لا شك فيه أن ممارسة الفنان وتعبيره الجمالى يستند أساساً إلى مقومات جمالية، ذلك لأن الأصل لدى الفنان هو القيمة الجمالية فى نطاق الممارسة الإبداعية للفن. مثاله كمثل رجل الأخلاق الذى يستهدف القيم الأخلاقية فى نطاق الفعل الأخلاقى أو السلوك الخير ومعنى ذلك أن الفنان يسعى إلى البناء الجمالى ليس إلا دون أى ارتباط أو تدخل لعنصر غير جمالى فى الممارسة الجمالية، وقد وضح من قبل أن ثمة ارتباطات بين الفن وغيره من العناصر الغير جمالية كعنصر الالتزام الدينى أو الأخلاقى أو السياسى أو الاجتماعى، ومن ثم يصبح الفن فى خدمة أغراض نفعية أو يكون للفن وظائف متعددة فى مجال الدين والأخلاق والسياسة والاقتصاد وإلى غير ذلك من الوظائف النفعية فى الحياة والمجتمع.

لقد انحصرت أبعاد الرؤية لمعنى الالتزام فى تلك القيم التى يفرضها المجتمع على الفنان ويجعله خادماً لها يسعى جهده لتحقيقها. ولعل الخلط بين الالتزام والإلزام فى ممارسة الفن قد أدى إلى سوء الفهم وعدم الوضوح بين معنى الالتزام الذى هو اختيار حر من خلال ذلك الفنان وبين الإلزام الذى هو قسر من خارج الفنان تفرضه اعتبارات عديدة ترجع إلى عرف أو دين أو أخلاق أو منفعة، فالنوع الأول حرية واختيار والنوع الثانى فرض وإجبار، ولكن قد يأتى الفنان وقت يتعايش تلقائياً وفى حرية تامة ومع قيمة غير جمالية فيأتى

(١) د. محمد عزيز نظمى سالم، الإبداع فى علم الجمال، ١٩٧٨، ص ١٣٥.

عمله الفنى متطابقاً بين القيمة النفعية والقيمة الجمالية فيصبح التزاماً وموقفاً ذاتياً للفنان إزاء قيمة أخلاقية أو دينية مثال ذلك الفنان الإسلامى الذى استمسك بقيمة الدين وأبرزها من خلال عمله الفنى، وعلى هذا يمكن أن نقرر منذ البداية بأن ثمة التزام جمالى نابع عن النزعة المدرسية التى ينتمى إليها الفنان.

ولعل تعدد المدارس الفنية يفسر تعدد أنماط وأساليب التعبير الفنى نتيجة التزام مدرسى يضعه الفنان للمواصفات الفنية التى يستند إليها كل مدرسة ويقتنفها الفنان المنتمى إليها، وبمعنى أدق أن لكل مدرسة موقفاً بصدد القيمة الجمالية وعلى الفنان الذى ينتمى إلى هذه المدرسة، وتلك أن لا يخرج عن مفهوم القيمة الجمالية التى تحددها المدرسة الفنية، لقد كانت بدايات الالتزام المدرسى بالمفهوم السكولاستيكىSchoolastic مع عصر النهضة حيث ازدهر الفن الأكاديمى أو الكلاسيكى الذى تحدد فى مرحلة الفن الحديث ـ بصورة النيوكلاسيكية والتى يكتبها بعد ذلك صور للمدارس الفنية ،كالرومانسية ثم الواقعية وهذه الاتجاهات العامة التى سادت الحياة الفنية كانت بمثابة مرحلة تمهيدية للفن المعاصر ومدارسه التى تنوعت وتعددت، فوجدنا التعبيرية والطبيعية والقنطرة والوحشية والإشعاعية والتأثيرية والانطباعية والتنقيطية والأسلوبية والسريالية والرمزية والبدائية والدادية والتجريدية والهندسية والبنائية والتلصيقية أو الكولاج والباوهاوس والفارس والأزرق والميتافيزقية والأورفية والمشتغلين والأنبياء إلى غير ذلك من مدارس الفن المعاصر ونزعاته.

وتاريخ الحركة المدرسية فى الفن المعاصر يوضح تماماً مدى التزام الفنان بالقيم والأصول الجمالية للمدرسة الفنية التى ينتمى إليها.

ويبدو أن مدارس الفن المعاصر قد غلب عليها الاهتمام بالأسلوب المدرسى والاهتمام بمقاييس المدارس الفنية ومواصفاتها فحسب أو بمعنى آخر فإننا نرى أن ثمة نزعة استطيقية التزمت بها معظم المدارس المعاصرة ولهذا، قل اهتمام الفنانين بالاتجاهات الدينية والأخلاقية وغيرها.

غير أننا نلاحظ من ناحية أخرى أن غلبة وسائل الإعلام وسلطتها على الانتاج الفنى من حيث أنها من أهم مصادر التمويل للفنانين قد دفعت ببعض هؤلاء إلى الخضوع لمتطلبات الدعاية والإعلام وبذلك يمكن استبعاد قسم كبير من هذه المنجزات الفنية التى اتجهت وجهة نفعية مادية.

والأمر الذى لا شك فيه أن الالتزام بمعناه العام يتسع ويتجاوز نطاق القيمة الدينية والمجتمع كما يتجاوز حدود القيمة الأخلاقية والمنفعة ويتدى لنا بوضوح نوع من الالتزام الزصلى والأصيل ألا وهو الالتزام الاستطيقى أو الجمالى فى إطار المدرسة الفنية التى ينتمى إليها الفنان المعاصر.

إن التزام الفنان المدرسى مثله كمثل التزام الفيلسوف الوجودى بالفلسفة الوجودية والماركسى بالفلسفة الماركسية والبرجماتى بالفلسفة البرجماتية. وبقدر تعدد المدارس الفنية تتعدد الالتزامات المدرسية التى تتمايز فيما بينها حول مفهوم القيمة الجمالية والمقومات الجمالية للعمل الفنى. ولقد شهد الفن المعاصر هذا النوع من الالتزام المدرسى حول القيمة الجمالية ومعنى الجمال وطبيعة الفن ووظيفته وكلها عناصر جمالية بالدرجة الأولى تتعلق بالبناء الاستطيقى للممارسات الفنية التى يمارسها الفنان بصرف النظر عن الواقع الاجتماعى أو الأوامر والنواهى الدينية أو الأخلاقية.

إننا نتبين بوضوح ما يذكره ريد عن الوظيفة فى الفن من حيث أن الفن

نشاط عملى يخضع لمنهج فنى فى العمل، كما يخضع لأسلوب ونمط تعبيرى معين وللمادة الوسيطة كالرخام والحجر أو الفرشاة بالنسبة للتصوير كما يخضع كذلك لأصول الصنعة الفنية المتوضع عليها. ولعل أبرز مجسم لاستخدام الفن كوظيفة عملية ما يذكره والتر جروبيوس عن الباوهاوس كمدرسة فنية تستخدم التكنيك الفنى فى أغراض الصناعة والتصاميم الصناعية. ومثال الأشكال في تعدد وظائف الفن هو ذلك التعارض بين النزعة العقلانية التى تتضمن المخيلة والإبداع وبين النزعة العملية والنزعة الآلية. ولعل فن العمارة هو الفن الذى يوحد بين هذه المتناقضات فى إطار فنى متكامل.

ومن ثم فالوظيفة الفنية في مجال الصناعة لا تخلو من نوع من الالتزام، يظهر بوضوح فى مدرسة الباوهاوس باعتبارها تستهدف من استخدام التكنيك الصناعى كأسلوب لتحقيق القيمة الجمالية للعمل وللانتاج الفنى [١].

وفى مجال تقسيمنا وتقييمنا لمعنى الالتزام المدرسى والقيمة الجمالية، تبين لنا مما لايدع مجالا للشك من أن الالتزام المدرسى هو التزام أصلى وأصيل يقع من القيمة الاستطيقية أساساً ويجد الفنان نفسه ملتزماً بأصول المدرسة الفنية التى ينتمى إليها وتفرض عليه إطاراً تشكيلياً لا يخرج عنه فى تعبيره عن الموضوعات الجمالية. وكما أن الالتزام المدرسى قد يرتبط باعتباره التزاماً ذاتياً بنوع آخر من الالتزام الغير ذاتى يستمد قيمه من مبادئ الأخلاق أو الدين أو السياسة أو المنفعة، وقد أشرنا، قد يتطابق هذا الالتزام الأول والثانى بما لا يتعارض كل منها مع الآخر إذا تبع هذا النوع فيأتى العمل الفنى بصورة معبرة عن الالتزام النى الذى يعبر عنه الفنان بحرية من ذات الفنان واختيار، ولعل هذا

(١) اتجهت مدارس الباوهوس والبلوريدر إلى هذه الوجهة.

الالتزام المدرسى قد أغفله كثير من المشتغلين بالدراسات الجمالية لنظرتهم القاصرة التى حصرت معنى الالتزام فى العناصر الغير جمالية دون أن تلقى بالا بالعناصر والمقومات الاستطيقية أو الجمالية أساساً، وسيتضح لنا من دراستنا التكاملية للالتزام هذه الأبعاد حيث تلقى أضواء على معان الالتزام وارتباطه بالقيمة الجمالية فى العمل الفنى.

مذهب كروتشة [1]
فى القيمة الجمالية والالتزام الجمالى

يظهر اهتمام بندتو كروتشه الفيلسوف الإيطالى بالدراسات الجمالية فى مؤلفاته، خاصة (المجمل فى علم الجمال) والذى صدر عام ١٩٢١ وكتابه الأول المعنون باسم «الاستطيقا بوصفها علم التعبير أو علم المعانى» الذى صدر قبل ذلك فى عام ١٩٠٢ ولا تنفصل آرائه الجمالية عن سياق مذهبه الفلسفى العام، وبوصفه معبراً عن المذهب المثالى فى جانبه الروحى نجده يطلق على مذهب الفلسفة الروحية ويرى أن ما يميز الكائن الحى الإنسانى هو النشاط الروحى الذى يبدو فى صورتين، صورة العلم وصورة العمل، فالعلم يشير إلى المعرفة الإنسانية إما عن طريق الحدس Intuition أو عن طريق المنطق Logic، أى معرفة عن طريق الخيال للأشياء بواسطة الفرد وإما معرفة عن طريق الذهن للعلاقات الكلية.

أو بمعنى آخر معرفة للصور Images أو معرفة للتصورات والمفاهيم Con-ceptions، هذا بالنسبة للنظرهية المعرفة عند كروتشه، أما بالنسبة للعمل فينقسم إلى صورتين، الصورة الزولى تتعلق بالنشاط الاقتصادى لتحقيق غايات فردية، والصورة الثانية نشاط أخلاقى لتحقيق غايات كلية.

ويجمل النشاط الروحى عامة فى مراتب أربع أو مستويات أربع هى: القيم

---

(١) من الفلاسفة المعاصرين (١٨٦٦-١٩٥٢) ممثلى للفلسفة المثالية يقترب من أنصاف الهيجلين له مؤلفات بالإيطالية وبللغات أرربية أخرى وأهما كتاب «الاستطيقا» كعلم للتعبير أو علم المعانى العام، وكتاب «المجمل فى علم الجمال».

التى يسعى إليها نشاط الإنسان ممثلة فى قيمة الجمال وقيمة الحق وقيمة المنفعة وقيمة الخير ويوازيها علوم الجمال والمنطق والاقتصاد والأخلاق.

وسنقصر حديثنا على علم الجمال وما تضمنه من آراء تدور حول الفن والقيمة والوظيفة إلى غيرها من موضوعات العلم.

ويصف علم الجمال بأنه علم لا معيارى Non-Nomative أى أنه علم وصف Descreptive أو كما يسميه أنه علم الإدراك العينى أو المشخص Con-crete أو علم التعبير.

إن تساؤلات كروتشة حول ماهية الفن فى كتابه (المجمل فى علم الجمال) يجيب عليها «بأن الفن رؤية مهما Vision أو حدس Intuition أو بمعنى آخر هو رؤية العين أو رؤية بالعيان.

ويقرر كروتشة بأن الفن ليس واقعة أو ظاهرة فيزيائية كظاهرة الضوء أو الصوت أو الحرارة، كما أنه ليس تجريدات رياضية كالمثلث والمكعب والدائرة وعلى هذا فموقف كروتشة من علم الجمال هو أن علم الجمال علم نقدى ما يقبل النزعة التجريبية أو القياس التجريبى، لأن موضوعه يتعلق بحقيقة روحية. فلا يمكن أن نفسر العمل الفنى بأنه سطح مادى مغطى بألوان وخطوط. ومن هنا نتبين موقفه من أن الظاهرة أو الحقيقة الجمالية ليس لها وجود مادى ولأها حقيقة روحية تتعلق بها نفوسنا.

كما يقرر كروتشة بأ الفن لا يقصد من ورائه نفعاً أو تحصيل لذة أو اجتناب ألم، الفن.عنده تأمل ومعرفة حدسية، إن موقفه يعارض بشدة موقف المذاهب والآراء التى توحد بين الفن واللذة أو بين الفن والمنفعة. ويعطى مثلا

لذلك فإننا قد نشاهد لوحة قد تستثير فى نفوسنا ذكريات طيبة ولكن اللوحات قد تكون قبيحة من الناحية الفنية أو العكس من ذلك فقد تكون جميلة من الناحية الفنية ولكنها تترك أثراً بغيضاً على النفس.

ويتضح أيضاً موقف كروتشة عن الالتزام بالقيمة الأخلاقية فى الفن، إذ ينكر هذا الرأى الذى يقول بأن الفن فعل أخلاقى، فالفن يبتعد عن مجال الإرادة، ذلك لأنه إذا كانت الإرادة الخيرة هى قوام الإنسان الفاصل فهى ليست بالضرورة قوام الفنان، ذلك لأن قيمة الأخلاق أو مقولة الأخلاق لا تنطبق أصلا على العمل الفنى من حيث هو كذلك، إذ يستحيل الحكم على اللوحة من حيث هى بأنها مقبولة مرذولة من الناحية الأخلاقية، إلا إذا كان بالإمكان أن تقرر بأ شكل المربع مثلا له قيمة أخلاقية، وأن المثلث لا قيمة أخلاقية له.

ومجمل قوله أن الفن يخرج تماماً عن نطاق القيمة الأخلاقية، وأن ذهب البعض إلى القول بأنه من واجب الفنان أن يوجه الناس نحو الخير وأن يبث فى نفوسهم كراهية الشر، وأن يعمل على تقويم وإصلاحهم أخلاقهم وأن يسمو بتربية الجماهير وينشر المثل الأعلى، إن كروتشة يقرر صراحة بأن مثل هذه الأمور لا يستطيع الفن أن يقوم بًا أكثر مما يستطيع الهندسة ذلك، لأنه يرفض أساساً مبدأ الفن الملتزم أو الموجه L'art L'rigé.

ولكن ليس معنى ذلك أن الفنان يخرج عن القيم والأصول الأخلاقية فهو إنسان يقوم بواجبه نحو الإنسانية ويؤدى رسالته كواجباً مقدساً. فللفن رسالة أسمى من اللذة أو المنفعة، وعندما يذكر كروتشة أن الفن تصور للمشاعر فإنه لا عتقاده بأن الفن يتعلق بالحدس وبالتالى يبعد عن مفهوم التصور والمعقولية، فلا يمكننا مثلا أن نحكم على أعمال الفنان بأنها صادقة أو

كاذبة من الناحية الميتافيزيقية أو التاريخية، فالفن لا يخضع لحكم المنطق العقل، لأن الفن يستند أساساً إلى الخيال والفكر متمايزان. لذا فالموضوع الجمالى صورة فردية أما الموضوع العقلى فهو مفهوم كلى.

كما يميز كروتشة بين الفن والقيمة الدينية أو المعنى الدينى، فالفن يتميز عن الظاهرة المقدسة أو الواقعية الدينية، فيجب ألا نخلط بين الفن والدين. وينكر تماماً أن يكون للدين سلطة فى الفن الحقيقى، كما أن الفن يتميز عن العلوم والمعارف الفيزيائية الرياضية فهو يبتعد عن التجريد والتصنيف والتقسيم لأنه يتسم بالروح الشعرية التى تتعارض مع صراحة العقل وأحكامه وقوانينه.

وينكر أيضاً كروتشة أن يكون الفن مجرد واقعة نفسية أو ظاهرة وجدانية من حيث أن الفن صورة أو شكل يصدر عن حدس لا عن عاطفة، فالحدس يضفى على الفن الرمز والغنائية Symbolism & Lyrism، ويعارض كروتشة أيضاً تلك النزعات أو المدارس أو الأنماط الفنية التى تنسب الأعمال الفنية إلى الكلاسيكية أو الرومانتيكية وإنما يقرر بأنها آثار أو تمثلات حدسية ووجدانية.

ولكروتشة رأي قد يتشابه مع اتين سوريو عالم الجمال الفرنسى من حيث قوله «أن كل الفنون تسعى إلى بلوغ مستوى الموسيقى فالفنون جميعاً هى ضروب من الموسيقى» وبمعنى آخر أنه يشير إلى وحدة الفنون الجميلة من حيث أنها تنبع من مصدر واحد وهو الحدس الجمالى.

وبصدد العلاقة أو الصلة بين الشكل والمضمون أو الصورة والمادة، يعارض كروتشة القول بأن الفن صورة فحسب أو مضمون فحسب، كما يرفض كروتشة محاولة التوفيق بينهما على أساس أن الصورة تضاف إلى المائدة ويقرر بأن الفن نشاط تعبيرى لا يضاف إلى التأثيرات الحية وإنما تصاغ هذه التأثيرات

وتشكل بفعل النشاط التعبيرى بمعنى أن التركيب الجمالى أولى أو مسبق أى أنه مؤلف من العاطفة والصورة على شكل حدسى وكأنه يستعيد مقاله كانط (من أن العاطفة بدون الصورة عمياء، والصورة بدون العاطفة جوفاء). وفى إطار هذا المفهوم لا يفرق بين الحدس والتعبير أو بين الباطن والظاهر. وهذا جعل كروتشة يتعرض لمشكلة الصلة بين الفن والطبيعة. لا سيما وأن مذهب أرسطو فى الفن يقوم على المحاكاة أو التقليد للطيبعة ويرد كروتشة على ذلك بأن الخيال الإبداعى هو الذى يخلع على أشياء الطبيعة الجمال بمعنى أننا حين نطلق على بعض الأشياء الطبيعية صفة الجمال فإننا ندركها من خلال ذواتنا ونضفى عليها قيمة جمالية.

وعلى هذا فالنظرية القائلة بأن الفن محاكاة للطبيعة يرفضها كروتشة تماماً، لأنه يستبعد مفهوم الجمال الطبيعى من دائرة علم الجمال. وثمة وجهة نظر طريفة لكروتشة وهى توحيده بين علم الجمال وعلم المعانى أو بمعنى آخر بين فلسفة الفن وفلسفة اللغة لأنهما يهدفان إلى التعبير.

ولو تمخضنا مذهب كروتشة فى الفن، لتبين لنا أن الفن نشاط حدسى تعبيرى مستقل تماماً عن القيمة والمعايير أو الالتزام الأخلاقى أو الدينى أو السياسى أو أى نوع من الالتزام، وقوله بأن الفن للفن إنما يعنى استقلال الفن عن العلم وعن المنفعة وعن الأخلاق، فالفنان ليس عبداً للأخلاق أو خادماً للدين أو تابعاً للسياسة. ذلك لأن الحقيقة الجمالية أو القيمة الجمالية مميزة عن القيمة الحديثة أو الأخلاقية وغيرها من المعايير السائدة فى المجتمع البشرى.

وهكذا نجد كروتشة فى إطار مثاليته الروحية يخلص الفن والقيم الجمالية من أية التزامات أخرى.

(١) د. محمد عزيز نظمى سالم، الإبداع فى علم الجمال، ص ٦١.

مذهب سانتيانا (١)
فى القيمة والالتزام الجمالى

لم يكن سانتيانا مجرد فيلسوف جمالى فحسب بل إن اهتماماته الفنية والأدبية وممارسته لكثير من الفنون كالتصوير والرسم والرواية والنقد والشعر تشهد بجلاء ووضوح على تعمقه الفن ومشكلاته. ويبدو غريباً أن يقف موقف الثورة الكوبرنيقة أو الكانطية على فلسفة الجمال فيثبت دعائمها من حيث أراد أن يقوض أركانها. فإن كان قد أنكر علم الجمال أصلا أو فسلفة أو الاستطيقا فقد أكدها بمؤلفاته فى هذا المجال، خاصة كتابه الإحساس بالجمال Sense of Beauty الذى نشره عام ١٨٩٦ ثم كتابه العقل فى الفن Reason in Art الذى نشره عام ١٩٠٥ ، إلى جانب مجموعة من الدراسات والمقالات صدرت عام ١٩٣٦ .

وإننا لنجد إطاراً لفلسفة الجمال فى كتابه الأول عن نظرية الجمال وفى كتابه الثانى عن فلسفة الفن إن كان يغلب على مذهب النزعة السيكولوچية والأخلاقية التى تهتم بتحديد وظيفة الفن فى الحياة الإنسانية.

ويفرق سانتيانا بين معنيين للفن، المعنى العام ويتحدد فى تلك العمليات الشعورية الفعالة التى يشكل الفنان المادة الفنية ليؤثر فى البيئة الطبيعة، فالفن

---

(١) فيلسوف معاصر ينتمى رلى النزعة الروحية من أصل أسبانى (١٨٦٣ - ١٩٥٢) عاش بأمركيا وأوربا وله مؤلفات عديدة فى مجال علم الجمال «الإحساس بالجمال Sense of Beauty» عام ١٨٩٦ و «العقل فى الفن Reason in Art» عام ١٩٠٥ وله مقالات عديدة فى مجال فلسفة الفن.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٤.

بهذا المعنى استجابة للحاجات الإنسانية للذة والمتعة وهو ما نقصده بالفنون الجميلة Fine Arts بتقسيماتها المختلفة من فنون حركية وفنون سمعية وفنون اللغة والأدب. وهذا المعنى ينحصر فى الغريزة التشكيلية التى نجدها لدى الكائنات الحية جميعاً، فهى بمثالة مثل حيوى يؤدى دوراً إيجابياً فى البيئة وهذا هو الفن بالمعنى العام، أما المعنى الخاص أو المفهوم لمصطلح الجمال فهو أضيق مجالا من ذلك ويصف القيم الجمالية بأنها تلك القيم الجوهرية الامنة فى أعماق الوجود وهى التى تحقق الكمال للحياة، ومن ثم فالعلاقة بين القيم الجمالية بصفة عامة من خلال العمل الفنى تحقيق قيماً استطيقية أى قيماً جمالية.

ونجد سانتيانا يحرص على تميز القيم الجمالية عن غيرها من القيم، كالقيم الأخلاقية والقيم الدينية والقيم العملية النفعية، إذ يصف سانتيانا القيم الجمالية أو الاستطيقية بأنها قيم إيجابية تمنحنا لذات حقيقية، أما القيم الأخلاقية فهى قيم سلبية تسعى إلى تجنب الألم والبعد عن الشر، لذا كان عالم الأخلاق عالم الواجب والإلزام والزمر والتكليف والنواهىٰ عالم صراع، بينما عالم الفن والجمال عالم الحرية والمتعة واللذة، لذا اقترن العقل بالأخلاق الجدية والمشقة بينما اقترن العمل الفنى بالحرية واللعب واللهو. ومن هنا يمكن القول بأن إحساسنا بالجمال إنما هو إحساس بوجود خير ايجابى.

وثمة فارق آخر بين القيم الجمالية والقيم الأخلاقية ألا وهو أن القيمة الجمالية تتضمن قيمتها فى ذاتها على عكس القيم الأخرى والقيم الأخلاقية فهى وسائل ووسائط لتحقيق غايات أخرى.

ويضيف سانتيانا أن الخبرة الجمالية تبعاً لذلك تمثل نشاطاً حراً، كا يميز

سانتيانا بين اللذة الجمالية وغيرها من اللذات ـ ويعارض نظرية كانط عن كون اللذة الجمالية كلذلة كلية. وذلك لأن تنوع الأذواق دليل قاطع على استحالة الوصول إلى حكم كل فى مجال المجال، فالأحكام الجمالية نسبية ولعل تاريخ الفن وتطور الأنماط والطرز الفنية يشهد بذلك، وإن كنا نصف أحكامنا أو تقديرنا للجمال بالكلية أو العمومية ذلك أننا نتوهم أن أنواع أو ضروب الجمال التى نعجب إنما تكمن فى باطن الأشياء وليس فى ذاتنا، ألا أننا لو عرفنا حقيقة وهى أن القيم الجمالية ذاتية بطبيعتها، لأدركنا أن موضوعية القيم تنشأ عن انطباعتنا لإدراكاتنا الحسية. ويجمل سانتيانا تعريف الجمال بقوله «أنه اللذة المتحققة موضوعياً» وليس عجيباً أن يرى سانتيانا أن اللذة تتدخل فى معنى الجمال، ذلك لأن الفكر اليونانى كان يعتبر اللذة عنصراً جوهرياً من مناظرة الظاهرة الجمالية، مما جعله يعد الجمال قيمة خالصة إيجابى. وبهذا يستبعد فكرة القبح عن مجال الدراسات الاستطيقية، كما نجد سانتيانا يطبق معايير القيم الجمالية على نماذج مصنفات الفن الكلاسيكى دون سواه.

وسبق أن أشرنا إلى أن سانتيانا يفرق بين القيم الجمالية والقيم الأخلاقية أو الدينية، إلا أنه يحاول أن يرد القيم الأخلاقية والفضائل الخلقية كالشرف والصدق والنقاء إلى الفضائل الجمالية، لأن مبعثها هو النفور عن القبح وبهذا التصور يعود بنا سانتيانا إلى الفكر اليونانى القديم الذى يجمع بين الخير والجمال Kalso-Kagathia.

ولعل موقف سانتيانا فى الجمع بين الجمال واللذة يبدو متعارضاً أن تذوق الجمال ليس مجرد إدراك حسى، وإنما هو إدراك لقيمة، والإدراك الحسى دائم التغير أم إدراك القيمة فهو ثابت، ولكن فيما يبدو أن سانتيانا استهدف من فكرة اللذة المقترنة بالجمال هى التى تفسر الخبرة الجمالية وتبين

فى جلاء أو وضوح الكمال الوجودى، والذى يتضمن فى جوهره القيمة الجمالية وفى مظهره الإحساس باللذة وبهذا يبدو سانتيانا منطقياً ومقبولا ومن ثم يقيم الحياة الأخلاقية على مبدأ الكمال الذى يتحقق من خلال الفن أو بمعنى أدق هو تحقيق التوافق الذاتى مع الطبيعة.

يحدد سانتيانا القيم الجمالية أو مقومات الجمال فى عناصر ثلاثة : المادة والصورة والتعبير، فالقيمة الأولى تشير إلى اللذة الحسية عن طريق معطيات الحس ولاسيما حاسة البصر التى هى أقوى اللذات وأكثرها ارتباطاً بالإدراك الحسى والخبرة الجميلة. ومن ثم فالمحسوس المرئى بما عليه من ألوان مشار للإعجاب واللذة وينتقل اللون من كونه تأثيراً حياً إلى تأثير وجدانى. كما يوضح سانتيانا أثر الوظائف الحيوية وأهمها الغريزة الجنسية فى الشعور الجمالى وعلى هذا فإن سانتيانا يقف مع القول بالجمال الحسى على عكس النظريات والمذاهب الجمالية المثالية التى تذرى العنصر الحى أو المادى فى الجمال.

ويتصل المقوم الأول أى القيمة المادية الحسية بالصورة أو الشكل، ذلك أن إدراك الجمال يستند إلى فسيولوچية الأجهزة الحسية. خاصة الأشكال البصرية التى تتولد نتيجة حركة غريزية تنطبق الصورة على الجزء المركزى للشبكية بالعين، ونتيجة لتوالى الإحساسات وتكرارها يكون هذا الانطباع مقترناً بتهيج فى مركز الإبصار فتتكون شبكة من الارتباطات بين الإحساس بالنقط السطحية على اللوحة وانتقالها إلى مثيلتها بالشبكية على هيئة علاقة هندسية وبالتالى فالأشكال الهندسية تعتبر قيماً جمالية ولهذا يطلق سانتيانا على الأشكال الهندسية كلمة الجميلة أو الرشيقة.

أما الموقف الثانى فيستبعد الفن عن الحياة تماماً، فيحجر على الفن والقيم

الجمالية باسم الإلزام والرقابة الأخلاقية وهذا يساير وجهة نظر أفلاطون الذى طرد الشعراء من جمهوريته، لأن الفن مفسدة للأخلاق. أما الموقف الثنائى فهو ينسب إلى الفن قيمة نسبية باعتباره عامل من عوامل التقدم للروح الإنسانية عامة فيتجاوز القيم الجمالية إلى قيم دينية أو أخلاقية أو علمية، فالفن له قيمة دنيا عن سائ قيم الحياة. أما الموقف الرابع الذى يدافع عنه سانتيانا فهو أن الفن يخوضع صميم الحياة الكلية للإنسان من أجل تحقيق المثل الأعلى فالفن بهذا المعنى مرتبط بالحياة الإنسانية لا ينعزل عنها. ومن تلك القاعدة الجماعية يقيم اتجاهات ومذاهب الرمزى والتعبيرى فيقرر بأنهما اتجاهان هزيلين للتعبير عن مظاهر الحياة والقيمة الجمالية، وكأن سانتيانا يلزم الفنان باحترام ثالوث الفضيلة والحكمة والجمالية لارتباط الفن بالقيم الأخلاقية والقيم الجمالية فى إطار الحياة أو النشاط العقلانى.

وفى مجال تقسيمنا لمذهب القيمة الجمالية عند سانتيانا، فإننا نجد أن نقطة البداية لفلسفة الجمالية هى اللذة التى تستهدف الخير فى إطار القيمة الجمالية، وذلك لاعتقاده بأن القيمة الجمالية تقوم على فعل إيجابى وليس على فعل سلبى كالشر. لذا فإن الصلة بين علم الجمال وعلم الزخلاق صلة وثيقة، لأن سانتيانا يخضع القيم الجمالية الأخلاقية ويخضع القيم الأخلاقية للقيم الجمالية فالفن لا ينفصل عن السلوك الإنسانى. لهذا نجد سانتيانا يقيم المدرسة الكلاسيكية والمدرسة الرومانتيكية فى الفن، باعتبار أن المدرسة الأولى تأكيد للقيم الإيجابية فى حين أن المدرسة الثانية تأكيد للقيمة السلبية وهذا التقييم الذى يقسم المدارس الفنية عند سانتيانا مبالغ فيه فكل من الكلاسيكية والرومانتيكية يمثلان اتجاهين فنيين لا يمكن أن نحكم على واحد منهما بالأفضلية لأن النزعة الكلاسيكية التى تشير إلى الموضوعية فى العمل الفنى

بينما تشير النزعة الرومانتيكية إلى التلقائية أو الذاتية ومن ثم فاستمساك سانتيانا بالكلاسيكية يحصر القيمة الجمالية فيها ويستبعد عما سواها من النزعات، كما يخلط بين القيمة الجمالية والقيمة الجمالية الخالصة ويقرر بمبدأ الالتزام بمبدأ الالتزام لغير القيمة الجمالية فى العمل الفنى.

وواضح من الإطار الفلسفى لمذهب سانتيانا أن الإحساس هو الأصل فى إدراك القيمة الجمالية وأن القيمة الجمالية ترتبط بالمثل الأعلى الذى يحقق التوافق بين الخير والجمال أى أن المذهب الجمالى عنده يربط بين القيم الجمالية الخالصة وبين غيرها من القيم العملية كالقيمة الأخلاقية والقيمة الدينية والقيمة النفعية. وينتهى المطاف بسنتيانا إلى تقرير أن القيمة تنحصره فى المضمون لا فى الشكل لأنها تكمن فى المثل الأعلى التى تنطوى عليها الأشياء وبذلك تستحيل القيمة والخبرة الجمالية مع كونها حتمية حسية إلى قيمة صوفية عليا. وما انتهى إليه سانتيانا يبدو متعارضا مع بدايات مذهبه وفلسفته الجمالية فقد ابتدأ بالإحساس وانتهى إلى المثل الأعلى. بدأ بالجمال الحسى من المادة وانتهى إلى الجمال الصورى المعبر عن المثال الأعلى والالتزام بالقيمة الأخلاقية فى العمل الفن ومهما قبل بصدد تقييم فلسفته الجمالية حول القيمة الجمالية وارتباطها بالقيمة الأخلاقية فإن ما ترجمه عن العلاقة التبادلية بينهام يؤكد صلة الفن بالحياة ويستبعد مبدأ الفن للفن الذى قال به غيره من فلاسفة وعلاء الجمال ويؤكد مبدأ الالتزام.

وكأننا هنا بصدد مدارس التجريدية والتكعيبية والبنائية والهندسية التى تعالج الموضوعات الجمالية أو الرؤى الفنية معالجة هندسية فهى بذلك تحقق قيمة جمالية خالصة. كما أن علاقة التماثل أو التناظر أو السيتمرية Symetri-cal forms تعبر عن إحساس جمالى بالتكافؤ والاقتصاد. كما أ الوحدة فى

التنوع أو وحدة الفكرة تفيد المبدأ الأساسى أو القيم الاستطيقية للمدرسة الكلاسيكية.

كما نجد أن المدرسة البنائية والتركيبية تستند أساساً إلى وحدة الشكل وعناصره التى تكتمل فيها البنية Structure أو الإنشائية Construction وقد يبتعد المنظر الجمالى عن التحدد Determination خاصة فى المناظر الطبيعية Land scape فتعطى إحساساً غير محدد Idetermination فيسقط المشاهد انفعالاته وأحلام اليقظة على تلك الأشياء أو الأشكال للطبيعية وهذه الصفة تعتبر هى الأساس التى تقوم عليه المدرسة الرومانتيكية إذ تعنى بكل خصائص الموضوع الجمالى اللامحدد أو اللامتناهى على عكس المدرسة الكلاسيكية.

ومجمل القول أن مذهب سنتيانا الجمالى الطبيعى الذى يستند إلى الجمال الصورى محوره الإحساس باللذة ثم يأتى التعبير Expression الذى يضفى على المضمون الجمالى دلالة وحدانية منتجة اقتران المضمون المادى بالشكل الصورى وهذا الأساس فى حد ذاته قيمة جمالية يسميها سانتيانا جمال التعبير أو القدرة التعبيرية Expressivity ويستطرد سانتيانا بقوله أن الجمال ويثق الصلة بمظاهر الحياة المختلفة ويحدد فى كتابه (العقل فى الفن) Reason in Art أن هناك مواقف أربعة أو وجهات نظر أربع هى، الفصل التام بين الفن والحياة بدعوى (الفن للفن) وبالتالى بالفن مستقل تماماً عن مظاهر الحياة وهذا الموقف يقول به فلاسفة الجمال والفنانون فالفن بمثابة عبادة وجمال خالص.

مذهب آلان[1]
فى القيمة والالتزام الجمالى

يعتبر آلان من رواد الفلسفة المثالية المعاصرة الفرنسية، وهو إلى جانب مذهبه الفلسفى العام له فلسفة جمالية واضحة المعالم أفرد لها بعض مؤلفاته ومقالات التى بدأها بكتابيه (نسق الفنون الجميلة Systems des Bauex Arts الذى نشره عام ١٩٢٦ و (عشرون درساً فى الفنون الجميلة) Vingt leçons sur les beaux arts الذى نشره عام ١٩٣١ وكتابه (تمهيدات لعلم الجمال Préliminairesd' Esthetique) ونشره عام ١٩٣٩ . وهذه المؤلفات توضح أهمية موضوعات الجال فى فلسفته.

ولعل محور مذهب آلان الجمالى يستند إلى رفضه للحدس كمبدأ للفن والإبداع الجمالى ويربط بين الفن أو القيمة الجمالية وبين القيمة النفعى ونفى بذلك أنه يربط الفن بالصناعة فالكلمة Artisn أصدق فى التعبير عن الفنان من كلمة Artiste والإبداع الفنى تجربة جمالية يخوضها الفنان دون فكر مسبق ويذكر أن الشاعر لا يبدأ مشروعه قصيدته وهو فى ذهنه أنها قصيدة جميلة وكذلك الرسام لا يقرر بأن اللوحة جميلة قبل أن تتحرك الفرشاة بالألوان وكذا المثال الذى ينحت تمثالا فكل هؤلاء ينكشف أمامهم روعة وجمال عمالهم الفنى من خلال التعبير رويداً رويداً.

واسترسالا لقيمة العمل أو الصناعة الفنية فإن تصور آلان للفن ليس تمد

(١) فيلسوف معاصر ممثلى النزعة المثالية بفرنسا (١٨٦٨-١٩٥١) له مؤلفات فى مجال علم الجمال والفنون الجميلة Vingt Leçons. (Sur les Beaux Arts عـام ١٩٣١ Prelimi-naires و «تمهيدات لعلم الجمال D'esthetique» عام ١٩٣٩

ورفض للواقع والطبيعة والمادة، لأن الفنان يستلهم الطبيعة والموضوع الجمالى لتنظيم شحناته الإبداعية والمادة هنا من محور الفن والقيمة الجمالية فعلى حد قوله آلان أن الرسام بلا ألوان ليس رساماً والنحات بلا رخام ليس نحاتاً والموسيقى بلا ألحان ليس ملحنا ويعبر عنه بقوله «لابد للفنان أن يتذكر الواقعى Le Réal لا الممكن Le Possible فالواقعى هو وحده الجميل، وعلى الفنان أن يفكر كثيراً فى عمله وتفكيره ينصب أساساً على ما هو موجود بالصلة الفنى بتحقيق ذلك».

وموقف الفنان فى رأى آلان من الطبيعة موقف إيجابى وليس موقفاً سلبياً فليس الفنان يحاكى الطبيعة على وجه الدقة وإنما هو حر يلتزم فحسب بقواعد العمل والحرفة الفنية، فهنا يتضح من قول آلان أن الالتزام هنا نوع من التكنيك أو الأسلوب الحرفى يندرج تحت القيم الجمالية وليس هذا الالتزام هو الوحيد الذى يلتزم به الفنان فإنه ينادى أيضاً بالالتزام الأخلاقى إذ يرى أن الخير صورة من صور الجمال ويتفق فى ذلك مع الفلسفة الكلاسيكية، والمدرسة الكلاسيكية فى الفن التى تجعل من القيمة الأخلاقية شكلا من أشكال القيمة الجمالية. ويدلل على رأيه هذا الذى يذهب إليه بأن عبارة فعل جميل Une Belle Action فى اللغة الفرنسية تصف الفعل الأخلاقى النبيل أو الفاضل بأنه فعل جميل وعلى هذا فتوجد علاقة وثيقة بين الخير والجمال وإن كان الجمال كقيمة خالصة ليس فى حاجة إلى ترجمة بلغة الأخلاق أم بلغة الدين، ولكن آلان يستطرد بقوله أن الجميلَ يتخذ طابعاً دينياً وهو الذى يجعل الأسرار الدينية مقدسة نتلمسها بوضوح وجلاء فى الفنون المختلفة، ويؤكد آلان تلك الصلة القديمة بين القيمة الجمالية والقيمة الدينية فيقول «أن الفن ارتبط من قديم الزمان بأقدس عقائد الإنسان وأسمى أفكاره وأرفع قيمه»

لذا يتابع آلان مذهب أرسطو فى التطهر أو الكاثرسيس Catharsis فيرى أن للفن مضموناً أو قيمة أخلاقية يتمثل فى التسامى بأرواحنا أو مقاومة شهوات النفس، فالفن يؤدى وظيفة أخلاقية تطهيرية، ويعبر الفن كذلك عن السعادة العميقة حينما نحس بالجمال وإحساسنا بالجمال يقترن بإحساسنا الأخلاقى وهو شعور بالطمأنينة. وعن طريق الفن يفتح أمامنا العالم الإنسانى الذى لا يحده زمان ولا مكان على حد قول دوفرييه فى كتابه (فينومونولوچيا التجربة الجمالية).

كما نجد أن آلان يقسم الفنون على أساس كمى، فهناك فنون جماعية، وفنون فردية، فالفنون الأولى كالموسيقى والغناء والرقص والتجميل والفنون الثانية كالرسم والنحت والأثاث والخزف بينما يرى أن فن العمارة حلقة وسطى بين الجماعية Collective والفردية Solitaire، ونجد تصنيفاً آخر له للفنون، فيرى أن هناك فنون حركية وفنون سكونية، الأولى توجد فى زمان وتتحقق بفعل الجسم الحى والثانية توجد فى مكان تتحقق فى حيز من العالم، وثمة مقارنة بعقدها آلانبين فن التصوير وفن النحت ويرى أن هناك فارق جوهرى بين التمثال واللوحة، ذلك لأن هناك عنصر ميتافزيقى وراء التمثال بينما يوجد عنصر سيكولوچى فى اللوحة. ففى التصوير حركة وفى النحت سكون.

إن فلسفة آلان الجمالية محورها إذن القيمة الجمالية أو العنصر المادى أو ثراء المادة من الناحية الجمالية ويعطى مثلا لذلك حين يقرر بأنه عندما تتواجد الفكر فى الشكل، فإننا نكون بصدد صناعة وليس فن. وأن الفن كى يكون فناً إنما ينكشف من خلال الممارسة والعمل الفنى دونما فكرة مسبقة. كما يسترسل آلان فى بيان الصلة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية من أجل المثل الأعلى وربطه بين الخير والجمال. وليس غريباً على آلان وفلسفته

الجمالية هذا الموقف فقد تأثر بكل من هيجل وكانط فى أساسيات القيمة الجمالية ووظيفة الفن.

لقد قامت بعض مذاهب الفن ومدارسه الحديثة والمعاصرة للترجمة أبعاد هذه الفلسفة التى صاغها آلان فهى فلسفة تستند إلى إبراز القيمة المادية للفن، أو ثرائها، وهذا ما نجده تماماً فى المدرسة الهندسية والبنائية أو التركيبية كما نجده فى مدرس الباوهاوس والمدرسة التلصيقية أو الكولاج، فهذه المدارس والنزعات الفنية تكشف عن قيمة المادة الوسيطة فى العمل الفنى وتبرز دلالتها الجمالية من حيث الشكل والحجم والمساحة وقابليتها للتشكيل وملمس سطحها إلى آخره من صفات وخصائص تكتيكية يستخدمها الفنان عندما يعمل، وبتأثير هذه الفلسفة الجمالية وجدنا مجالا جديداً للفن الذين يستهدف قيمة نفعية أو بمعنى آخر وجدنا مجالا للفن فى عالم الصناعة.

ومن هذا المنطلق وجدنا دراسات مستفيضة ومتخصصة تدور حول علم الجمال الصناعى وتطبيقات الفن فى مجال الصناعة. حتى نستطيع القول بأن القيمة الجمالية فى الفن انتقلت إلى مجال الحرف الصناعية واقترنت قيمة الجمال بقيمة العمل وبقيمة القدسية ذلك أننا فى مجال صناعة الأثاث مثلا نجد القيمة الجمالية وإذا انتقلنا إلى مجال العمارة الدينية أو المعابد والأديرة والكنائس نجد القيمة الجمالية.

ومن ثم يمكن أن نتيقين بأن ما ألقى عليهِ الضوء الآن فى فلسفته الجمالية كان ترجمة وتطويراً لكثير من مذاهب ومدارس الفن الحديث والمعاصر والتى قرنت بين الفن والصناعة من ناحية وبين القيمة الجمالية وغيرها من القيم، كالقيمة الأخلاقية والقيم الدينية.

وإن كان هنالك اعتراض منهجى أو نقد لفلسفته فإنما تتحدد أساساً فى المبالغة الشديدة فى التطابق بين القيمة الجمالية وغيرها من القيم كالقيمة الأخلاقية لأنه ثمة اعتراض وهو إن كنا نحكم على أفعالنا وسلوكنا الأخلاقية بقيم جمالية كما نقول أن فضيلة الصدق فعل جميل فإن جاز هذا التعبير، فلا يجوز أن نقول بأن هذا التمثال شر، لأننا فى مجال القيمة الجمالية لا نحكم على الأثر الفنى إلا بقيمة جمالية فقط فإن تجاوزنا هذا على حد قول آلان بالعلاقة التبادلية بين الجمال والخير فإننا لا نعبر عن واقع العمل الفنى أو قيمته.

مذهب سارتر[1]
فى القيمة الجمالية والالتزام الجمالى

ثمة عبارة شهيرة لجان بول سارتر J.P. Sartre وهى «الفن إما تخيل ولا واقعية وإما التزام وحركة» وتشير هذه العبارة إلى محور فلسفته الجمالية التى تناولها فى دراساته ومؤلفاته ونقده، فقد نشر L. Imaginaire المتخيل ثم كتابه وهو الأدب Qu'est C'est qu'la litrature، ومن مؤلفاته السابقة نجد سارتر يحاول أن يحدد نوعاً من الوجود للموضوع الجمالى وفى موقفه الفلسفى يقف بين النزعة السيكولوچية المغالية أو المتطرفة فى الفن Psychologism وبين النزعة الواقعية Realism حيث تقرر الأولى أن للموضوع الجمالى وجود فهو بمثابة شيء وتقرر النزعة الثانية بأن للموضوع الجمالى وجود بمثابة تصوراً وتمثل، بينما يقرر سارتر بأن الموضوع الجمالى بمثابة موضوع متخيل. ولا يتشكل ولا يدرك إلابفضل الوعى الذى يعتبره لا واقعياً، لأنه يوجد فارق بين الإدراك الحسى والتخيل، وهناك اختلاف بين ما هو لذاته Pour soi وبين ما هو فى ذاته L'en Soi فالصورة المتخيلة تتجلى فى الموضوع حين يظهر غائباً Absent بالرغم من حضوره Sa présence.

ويقصد چان بول سارتر بالخيال تلك الحرية. ويصف الموضوع باللا واقعى L'irréel ويستطرد سارتر قوله بأن الموضوع الجمالى يستلهم الفنان المبدع من ناحية ويكون بمثابة نداء Appele للمَتذوق ويطابق سارتر بين

(١) فيلسوف فرنسى مغاصر (١٨٩٧ – ١٩٨٠) ممثل للفلسفة الوجودية له مؤلفات فلسفية عميقة ومسرحات وأعمال أدبية أ[ا]ى ومن أهم مؤلفاته فى مجال علم الجمال والفن والأدب (ما هو الأدب) ويقف موقفاً مميزاً من قضية الالتزام فى الفن والأدب.

المدرك الحسى والمتخيل باعتباره وحده للموضوع الجمالى أو الظاهرة الجمالية وكأن سارتر يطابق بين اللاواقعى والمتخيل. ومهما قيل فإن الموضوع الجمالى الذى يعبر عنه الفنان لا يقدم علامات أو إشارات بل يقدم أشياءً أو موضوعات والرسام لا يرسم أية دلالات لذا ففن التصوير والموسيقى كذلك بعيدة عن أى التزام Engagement ويتحدد الالتزام عند سارتر فى فن الأدب فحسب ويذكر عبارته التى يقول فيها «ليس من شك فى أن العمل الأدبى إنما هو واقعة اجتماعية، فلابد للكاتب ـ حتى قبل أن يمسك القلم ـ من أن يكون على اقتناع عميق برسالته، أو هو لابد من أن يكون مشبعاً بروح المثولية تجاه عمله والواقع أن الأديب مسئول عن كل شىء، وليس من شأن الأديب أن يتنبأ بمستقبل الحركة الأدبية التى يقوم بها، وإنما كل ما عليه أن يحقق التزامه فى الحاضر» ولا جدل فى أن سارتر يتجه إلى إبراز وظيفة الأدب الاجتماعية وصلة الأديب بالعمل والمجتمع وبالحرية.

ويستطرد سارتر بأن الشعر أدب غير ملتزم بينما النثر أدب ملتزم ومن ثم فسارتر بقيمة الالتزام على الحرية أو بمعنى آخر أن قضية الجمال تتخذ طابعاً أخلاقياً، فعلى حد قوله أن الأمر الجمالى أو الإلتزام الجمالى L'impératif esthélique إنما يكمن أيضاً أمر أخلاقى Inperatif morale وهكذا يضع سارتر النثر الأدبى فى جانب وسائر الفنون من شعر وموسيقى وتصوير ونحت فى جانب آخر، وكان الالتزام وقف على الناثر وحده فى استطاعة الفنون الأخرى أن تبتعد عن أية غاية اجتماعية ذلك لأن الأدب فى جوهره نقص. ومن ثم يجب أن يقترن بفكرة الالتزام والحرية فى حين أن غيره من الفنون أقرب إلى التخيل فهى ليست من الالتزام فى شىء، ومما لا شك فيه أن المذهب الرمزى فى الفن كان ترجمة لأفكار سارتر عن الحرية والالتزام، وذلك لأن التخيل

فعل حر والحرية تصنع الجمال، لذا يظل الموضوع الجمالى رفضاً للواقع وتمرداً عليه ويكون كل عمل فنى فى جوهره لا واقع.

والحق أن تفسير سارتر للالتزام يلقى أضواءاً على فهمنا للقيمة الجمالية الخالصة المرادفة للحرية المعبرة عن الخيال الإبداعى [1] الممثلة للاواقع من حيث هو الموضوع الجمالى، ولعل القضية الأساسية فى الالتزام عند سارتر تتضح من خلال تقسيمه للأدب إلى ما هو يعبر عن الإدراك الحسى للواقع وما هو معبر عن التخيل الحر للاواقع فهو محور فلسفته من فهم القيمة الجمالية الخالصة التى لا تشوبها أية معايير أو أوامر أخلاقية وغيرها. وهذا المعنى كما يحلو للوجودية أن تسميه يعبر عن حقيقة الموضوع الجمالى من خلال فهم عملية التخيل وممارسة الحرية للتعبير عن اللاواقع.

---

(١) نظرية الابداع د. على المعطى.

البنيوية والقيمة والالتزام

تعتبر الفلسفة البنائية [1] من أحد الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التى تقف بعيدة عن الاتجاه إلى الذات المفردة كما تقف بعيدة عن الاتجاه الحسى للظواهر، وتقف موقفاً متميزاً بعيداً عن الموقف الفردى القائل (بالأنا)، وبعيدة عن الموقف (الجمعى) أو (النحن)، وتتجاوز العلاقات المحسوسة لتكشف عن باطن الظواهر أو البنية Structure التى تؤسسها. ولعل مجال الفن قد عرف من قبل هذا الاتجاه البنائى أو البنيوى ليس بصورته الأبستمولوچية أو المعرفية أو إنما بصورته الاستطيقية أو الجمالية، كما أن دلالة المصطلح الأجنبى Structure أو البناء معروف لدى المشتغلين بالدراسات الجمالية منذ أمد بعيد، بل أن مدرسة فنية سميت [2] بهذا الاسم وعرفت تاريخياً منذ محاولة الفن بول جوجان وأتباعه بين عامى ١٨٨٨ و ١٨٩٠، وتستند هذه المدرسة إلى فكرة التحليل اللونى والضوئى معارضة بذلك الأسلوب التأثيرى أو النطباعى mpressionisme الذى ساد تلك الحقبة التاريخية منذ أن ظهرت بصورتها المتكاملة بباريس عام ١٩٢٠ بعد محاولات جوجان لوضع أسسها.

وبداهة أن عنصر اللون وعنصر الضوء بعيداً عن تدخل الذات أو الشعور فهى تتجاوز المفاهيم الاجتماعية أو السوسيولوچية، وتستمد أصولها من علاقات جمالية أساساً دون أن يتدخل الفرد أو يوجهها المجتمع. فهى بمثابة تحليل قيم جمالية أصيلة تستند أساساً إلى فكرة الحضور Presence فى باطن الطبيعة وليس إلى فكرة محاكاة المرئيات فى العالم والطبيعة، فهى لا تستقر عند

---

(١) د. عبد الرحمن خليفة ، البنيوية، إشراف أ.د. محمد على أبو ريان، طبعة دار المعارف.

(٢) فنون الغرب فى العصور الحديثة ، نعمة إسماعيل علام، مطبعة القاهرة، ص ١٠٢ .

القشرة السطحية للإطار الظاهر لعالم المرئيات أو المحسوسات، بل تنفذ من خلاله إلى الصميم بإطلاق العلاقات التشكيلية الخالصة أو بنية الموضوع الجمالى.

غير أننا لا ننكر المحاولة الأبستمولوچية أو المعرفية لتفسير البناء الاستطيقى أو الجمالى فى حقبة معينة من خلال دراسات الفلاسفة فى مجال أو مبحث العرفة، وإذا ما حاولنا أن نستعيد المنهج الأيكيولوچى لتطبيقه على تلك الممارسات الفنية فى عصور الحضارة المختلفة فإننا نتبين مغالطة أو زيفاً اقترن من خلال ممارسات الفن بهدف المتعة أو المنفعة والتى هى فى الأصل قيمة للجمال بالذات، وبهذا المنهج نستبين متغيرات المفاهيم الجمالية أو القيم الجمالية المختلفة عن المدارس والنزعات الفنية العديدة على مر عصور الحضارة ولعل بوس H.J. Bos قد أوضح ذلك فى كتابه[١] منظور المذهب البنيوى من أن علاقات التقابل فى الأنساق الصوتية تعبر عن الصورة أو الفورم Form التى تستند إلى مضمون أو محتوى Content[٢] كما يوضح أنه بالتحليل Analysis نتبين أن اللغة كنسق فكرى إلى جانب الأنساق الأخرى، كالقيم الاجتماعية والأخلاقية والدينية والثقافية والجمالية وغيرها من القيم، وهذه الأنساق إنما تكون تعبيراً عن واقع روحى Realité spirituelle يشمل جميع الأفراد ويعنى بالنسبة لهم مصدراً أو سبباً لوحدتهم [٣].

ومن ثم يتضح لنا أن دراسة الأنساق الصوتية أو الفينومونولوچية تكشف عن ميتافيزيقا للتفاهم البشرى التى هى سند للأخلاق خاصة ولمبحث القيم عامة.

---

(١) د. عبد الرحمن خليفة، البنيوية، طبعة دارالمعارف، ص ٤٢.

(٢) المصدر السابق.

(3) H.J. Bos., Prespective du structuralisme, p.p. 20-39 , (1939)., L'artienation mentale.

إن البنائية لا تؤمن بفكرة التاريخية، أى بتطور التاريخ والترابط بين الأزمنة، ويرى البنائيون أن كل حقبة تاريخية هى وحدة فى ذاتها [1] لها مضمونها وبيئاتها الباطنية التى لا يمكن أن تقارن بأى حقبة تاريخية ولا تقيم مع أى حقبة فتوصف بأنها أعلى أو أدنى فى درجة الحضارة Civiliezation أو بأنها مقدمة لحقبة تالية، ذلك لأن أى حقبة تاريخية قائمة بذاتها، من حيث مفاهيمها وتاريخها وأسلوب الحياة فيها، حيث يسرى هذا الأسلوب على كل منجزات الحقبة من علم وفن وغير ذلك ويطلق المفسرون عليها (وحدة المقال) ونعنى بها الحقبة ولها باطن ذو طابع مميز أو Epistêmé كما يذهب إلى ذلك فوكوه [2] Foucaull وفى إطار هذا المفهوم البنائي والمنهج الأركيولوجى إشارة إلى ذلك النسيج المتشابك من الكلمات والعلاقات والروايات والصفات والأقوات والصور التى تكون فى مجموعها استعداداً معرفياً أو أبستمولوچيا مميزاً Une disposition de l'epistemé، ويتأدى فوكوه بالتحليل الأركيولوچى إلى أن مختلف الثقافات ومختلف الشعوب على قدم المساواة فليس هناك فكراً ساذجاً فى عصر النهضة [3] مقابل فكر أكبر تقدماً فى عصر لاحق، كما أنه ليس هناك مرحلة [4] سابقة على المنطق مقابل مرحلة الفكر المنطقى، وهذه النتائج التى تأدى إليها تلزم بالضرورة البنيويين من الاعتراف بطبيعة إنسانية واحدة، كما تلزم عن الأخذ بفكرة البناء باعتباره نسقاً لا يكون الفكر سوى عنصر من عناصره، وما تكون عليه حقيقة المعرفة فى عصر النهضة مثلا ليس لأنها

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٩.

(٢) د. مصطفى بدوى، الفكر النقدى المعاصر، المقدمة، طبعة القاهرة، ١٩٨٠.

(٣) البنيوية، ص ٤٦.

(٤) المصدر السابق، ص ٧٠.

ملاحظة أو برهنة وإنما هى بمثابة تفسير أو تأويل Interpretation غير أن التشابه الذى يتبدى لنا فى محاولتنا التفسير إنما هو بمثابة تماثل Similitude يتحول إلى تطابق Identite [1] ومغايرة وتمايز Difference فى العصر الكلاسيكى الذى يتميز بنسق ثنائى يتصف بأنه امتثالى ولا يرتبط بالعالم، ويرد إلى مجموع من الرموز التى تخضع لعلاقة الدال بالمدلول، فإذا كان عصر النهضة يسأل كيف يمكن التأكد من أن نسق العلاقات يتطابق مع ما تشير إليه هذه العلاقات فى السلوك الظاهرى [2].

ومن المقالات التى أثارتها الفلسفة البنائية أو البنيوية وكان لها أكبر الأثر فى مجال الدراسات الاستطيقية أو الجمالية فكرة القيمة Value والفن، ذلك أننا نجد فى أقوال البنائيين قولهم بأن الحالة الراهنة للفن فى العامل المعاصر تجعل الفن نشاطًا على هامش الحياة دون أن يكون الفن أحد مقومات الحياة الأساسية ولا يمكن فصله عنها، وتصبح الحياة معدومة القيمة ولا معنى للحياة بدونها، فالقيمة هى الحياة.

ويرى أصحاب النزعة البنيوية أو البنائية أن عالمنا المعاصر يكاد يقتصر فيه النشاط الفنى على مراسم الفنانيين ومتاحف المتاليين وقلة من أصحاب الحرف والمصممين والمهندسين، وقد أدت فكرة سائدة فى هذا العصر فحواها أن الفنان الفرد الذى بدأ فى عصر النهضة أدى إلى عزل الفن والفنان عن الحياة[3] كما سادت فكرة الفن كتعبير عن الذات على ذلك العزل أو اللا انتمائية، ولقد

---

(١) المصدر السابق، ص ٩٢.

(٢) د. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال، ص ٥.

(٣) المصدر السابق، ص ١٩٤.

أسهمت الثورة الصناعية والتكنولوچية والنظم الاقتصادية بنصيبها الوافر فى اختزال القيم من الحياة، ولم يكن ذلك ذنب الآلة بل ذنبنا نحن، فليس من شأن المنفعة والفائدة وحدهما العناية بالفن فقط، ذلك لأن الفن كيف الحياة، والفكرة السائدة قلما تعنى بالكيف لأنها تحرص على الإثارة والطرافة وما هو غريب، وعلى ذلك يكون تلمس الإثارة دليل على الخواء من القيمة الجمالية، لكن القيمة أمر والتزام بديهى فى طبيعة الإنسان، إذ لا توجد جماعة من الناس إلا وكان لها قيم من نوع ما، والقيمة أمر حتمى للحياة ولامعنى للحياة بدونها فهى التزام موافق لطبائع الإنسان، ولعل تأكيد البنائية [1] للقيمة وأهميتها بالنسبة للحياة يشير بوضوح وجلاء إلى أن القيمة الجمالية فى الفن ليست مجرد كونها يمة أبستمولوجية أو معرفية بقدر ما هى قيمة أنطولوچية أو وجودية للحياة ذاتها وللفنان وللعمل الفنى.

كما تتناول البنائية مشكلة العزل والاغتراب، وهى ذات صلة وثيقة بمعنى الفن والدور الذى يمارسه الفنان أو الجانب الوظيفى للفنون، ذلك أن الاغتراب قد أوجد نوعاً متقارباً بين فئات من الأشخاص والقيم لم يكن للثقافات السابقة أن تدرك أى تشابه بينهما.

والحقيقة أن الاغتراب العقلى [2] هنا لا يعد اغتراباً تاماً بالمعنى المعروف الذى يؤدى إلى اللا انتماء بل هو اغتراب عن القشرة الظاهرة للمجتمع ولكنه من ناحية أخرى التزام Engagement بما تقتضيه الحركة الداخلية الأساسية فى باطن العصر أو المجتمع ولما كان الكثيرون الذين يعيشون هذا العصر ولا يشعرون

---

(١) أ.د. محمد أبو ريان، مقدمة البنيوية، مطبعة دار المعارف.

(٢) أسماء فوكوه L'artienation mentale

بقوة ببنية الباطنية ومدى حركاتها إذ أنهم يستلهمونها من عادتهم وتقاليدهم من القشرة السطحية فكانوا يرون أى أن شخص يدخل قيماً جديدة يعتبر مغترباً عن العصر والمجتمع، والحقيقة أنه وإن كان مقترباً مع القشرة الخارجية للعصر إلا أنه متوافق مع البنية Internal structure الداخلية لباطن العصر ـ وعلى هذا فإن الاغتراب أو اللا انتماء يتحول إلى اقتراب عن كثب من البنية الداخلية للمجتمع.

ونحن نرى أن البنائيين حين رفضوا فكرة التطور التاريخي وفكرة التقدم التى تعنى ظهور أنماط جديدة تعلو على أنماط قديمة ولسحقها فأوجدوا بديلا لفكرة التقدم وهو الاغتراب الظاهر، وما يسود من قيمة يأتى بها المجددون فهى متسقة تماماً مع باطن العصر والبيئة الأساسية.

ومن ثم فإن القيمة الجمالية مثلها مثل القيم الأخلاقية البنية والاجتماعية إنما تتأثر بالحركة الاجتماعية الصادرة عن البنية لحقيقة تاريخية معينة، وهى لا تخرج عن مفاهيم هذه البنية، وإنما الذى يحدث هو أن القيم بناء من القشرة الظاهرية للمجتمع ثم لا تلبث أن تعمق مضامينها وفقاً لمتطلبات حركة البنية أو الباطن فى حقبة تاريخية معينة بحيث لا يمنك أن تسمى هذا تطوراً تاريخياً أو نسخاً جذرياً لقيم هذه الحقبة على أى صورة من الصور [1].

ولعلنا فى مستهل حديثنا عن البنائية فى مجال الفن قد أشرنا إلى عناصر البناء أو التكوين الجمالى للعمل الفنى [2] كاللون والضوء وهو ما يؤكده فوكوه بقوله «أن الفن لعلاقته بالضوء، إنما يتواصل مع الحاضر فقط وهى تسمح للإنسان بأن يعوذ إلى طفولته (أى يكثر من الاعتماد على معطيات الحس)

---

(١) المصدر السابق، ص المقدمة.

(٢) د. أميرة نصر، علم الجمال. المقدمة.

وأن يكشف الميلاد الأبدى للحقيقة. وهذه هى السذاجة الواضحة للنظرة ومنها اشتقت هاتان الخبرتان الأسطوريتان عن (متفرج غريب في بلد مجهول) ومنذ الميلاد تكشف غيب الإنسان الضوء ومن هاتين الخبرتين تأسست هامة الفلسفة الحديثة فى القرن الثامن عشر » [1].

وإذا استعرضنا موقف فوكوه ومدرسته من العناصر التشكيلية السابقة، فإننا نجد أنه يركز على اللون والضوء كائنين من أهم العناصر التشكيلية وهو يحاول أن يعطى لنا تفسيراً أو يلقى ضوءاً بما يتفق مع المذهب البنائي، فيشير إلى أن التحليل البنيوى قد انتهى إلى أن الفنان يذهب فى تلمسه لهذين العاملين بحثاً عن البنية التشكيلية الأساسية ـ يذهب إلى باطن نفسه أو طفولته الساذجة، إلى حدود حساسة ساذجة بالضوء أو باللون ولكن هذا الذهاب إلى الأعماق لا يتخطى حقبة زمنية معينة بحيث تخرج النظرة إليالضوء عن حدود المعاصرة.

وعلى هذا النحو نحن نجعل أساس الحكم الجمالى على الصور الفنية فى حقبة ما بحيث يرد إلى اللون والضوء كما يحس به أثناء الحقبة التاريخية المعينة[2].

ومن ثم فإن حكمنا على جمالية فن عصر النهضة التشكيلى لا يمكن أن يكون حكماً مطابقاً لواقع البنية التشكيلية لهذا العصر وعليه لا يمكن أن نضع منجزات هذا العصر بطرف فى المقارنة بعصر آخر، فمنجزات هذا العصر تعتبر أعمالا قائمة بذاتها تتسم بظاهر مميز وبنية أساسية تشكيلية لها طابعها الوحيد.

وعلى هذا النحو يتعين على النقاد أن تصدر أحكامهم على منجزات الفن فى أى حقبة من الحقب بحيث تستمد الأحكام من المعيار أو المستوى الذى تنطلق منه من واقع بنية العصر أو الحقبة،و أو بمعنى آآخر أن الأحكام

---

(١) المصدر السابق، ص ١٥٢.

(٢) الابداع الفنى د. على عبد المعطى.

الجمالية يجب أن تتسم بصبغة المعاصرة لا بصبغة المقارنة التاريخية. ومن هنا تقوم عقبات فى وجه المقارنات التاريخية الفنية التى تعتبر فى حد ذاتها منهجاً من مناهج علم الجمال، إذ يرى البنيويون أنه لا أساس بعقد هذه المقارنات لأننا نواجه عوالم جمالية متميزة ومتفردة، فلا يمكن عقد أى مقارنة بينها وكأن تاريخ الفن لا يقنن نفسه بل يسجل التكرار. وما أشبه هذا الموقف بموقف فلسفة التاريخ عند هيجل وكروتشة. وعند محاولة تطبيق هذا الاتجاه فى مجال العمل الفنى كنتيجة لتطبيق المذهب البنيوى، فإن الأمر يحتاج إلى مزيد لإلقاء الضوء والبحث.

ويرى كابانس Cabanis بصدد فكرة الحرية والالتزام من ناحية أخرى أن مجال الحرية فى الفن ضيق، وأن القدر الذى تظهر فيه الحرية فى الطبيعة هو ما يبدو لنا فى كثرة وتنوع مظاهرها، وهو يقابل بين الطبيعة والفنان، فترى أن الفنان يكون ملتزماً ولا يخرج فى حدود حريته عن ذلك القدر الضئيل الذى تحتفظ به الطبيعة لنفسها.

والحقيقة أن هذا القول فيه غلو كبير وتفسير مبالغ فيه للبنائية، فكأن أصحاب هذه النزعة يجعلون الممارسة الفنية ملتزمة بالبناء وحتميته،. فكما أن النظام الطبيعى يفرض ببنائيته الداخلية على الطبيعة ظهوراً طبيعياً محدداً وحتمية وكذلك هم يرون أن البيئات الداخلية الاستطيقية لعالم الإنسان إنما تفرض على ممارسته الفنية قيوداً والتزامات تضيق من حريته وتطابق مع ما هو مفروض على الطبيعة من قيود والتزامات بنائية، وهنا نجد أن الفنان يعتبر كذرة طبيعة فى عالم بنيوى طبيعى كبير لا يستطيع أن يغير أو يبدل من بنيه الطبيعة، بل قصارى جهده يتحرك فى هذا العالم الاستطيقى فى حدود ضيقة لا تسمح له بالخلق أو الإبداع الكامل فى غير ما هو تلزمه به الطبيعة وعالمها.

وهنا نجد أن أصحاب هذه النزعة، إنام يضحون بالفنان فى سبيل بنية عالمية طبيعية استطيقية بحيث يكون الإنسان مسيراً بقوة دفع هذه البنية الاستطيقية العالمية. فاغفلوا تماماً الإرادة والفعل وهما مناط الحرية فى جميع صورها ومنها حرية العمل الفنى التى هى علامته المميزة.

والأمر الذى لا شك فيه أنهم يعملون ذلك لتفسير ما قالت به البنيوية كتعبير عن الأنا المفردة التى تستجيب لباطن العصر وليس معنى هذا أنها تخضع للنحن أو للمجتمع أو هى ضرب للاستقصاء الجذرى للبيئة الأساسية لعصر معين، وتلك البنية التى تفرض نفسها على الأنا المفردة والنحن على حد سواء بل هى كل هذا بالإضافة إلى فيزيقية الطابع، فهى بنية أساسية شاملة للوجود بل أن أهم مميز لها هو العامل الأنطولوچى ومن خلال هذا المنظور نستطيع تفسير ما ورد على لسان البنيوية من مطابقة حرية الفنان الضيقة والتنوع فى عالم الطبيعة، وإنا لنجد آثار هذا الاتجاه البنيوى فى مجالات أو منجزات الفن والأدب حتى أننا نجد ج. واطسون [١] يستعرض آثار البنيوية على منجزات الأدب والفن خاصة نمط الخمسينيات [٢].

«إن البنيوية ليست مجرد منهج لإيجاد تفسيرات جديدة ومدهشة للأعمال الأدبية وإنما هى باب من التفكير يمكننا الوصول إلى دلالات الأعمال ومزاعم البنيويون عظيمة جداً منذ أن حاد العقل نتيجة انهيار الإيمان بالدين منذ أكثر من قرن مضى وهو يسعى باحثاً عن ذلك الإيمان المقصود من خلال عقولنا عن تفسير الحقائق البشرية وهو سر جاذبيتها بعد انهيار مزاعم الفرويدية فى العشرينيات والماركسية فى الثلاثينيات».

---

(1) G.Waston, Modern Literary Thought, pp.47-70, (1978).

(٢) المصدر السابق..

ومما لا شك فيه أن بصمات البنيويين واضحة المعالم على مدارس الفن المعاصر خاصة المدرسة السريالية التى تعنى بباطن البنية الإنسانية وكوامن اللا شعور كما نجد أثرها فى التجريدية وتفريعاتها من الهندسية والبنائية فى مجال الفن التشكيلية والعمارة إذ تعنى بالقشرة السطحية ومكونات التشكيل من مساحة ولون وتناغم.

دراسة تكاملية عن الإلتزام

يلاحظ «مالبرانش» بأنه توجد علاقات خاصة بالكمال أو ما يسميه بالقيمة إلى جانب علاقات الواقع، وتتضمن العلاقات الخاصة بالكمال أو القيمة أفكاراً أو تصورات سالبة، كالشر والقبح والباطل وتعتبر القيمة الجمالية نمطًا من أنماط هذه العلاقة الخاصة بالكمال، ويتعين علينا أن نستعرض فكرة القيمة بالرجوع إلى الفلسفة التقليدية، ذلك أن أفلاطون ومن بعده ديكارترت حينما عرضا لمشكلة القيمة لم يفصلاها عن الواقع، فالواقع يخضع لمبدأ الخير بالذات عند أفلاطون والله أو العناية الإلهية عند ديكارت، وهذا المبدأ يمثل قمة الوجود وقمة الكمال على السواء، فثمة تطابق بين القيمة والماهية والوجود، كما أن هناك تماثلا فى مراتبها.

بينما نجد أن كانط يرى ضرورة الفصل بينها، فيفصل بين الوجود وبين الماهية، فلا يجوز رد الوجود إلى الماهية. وعلى هذا يرى كانط أن ثمة تعارض بين القيمة والكينونة ويتضح ذلك فى نظريته عن القيمة الأخلاقية التى تخضع لفكرة الواجب، فعالم القيم وكذلك عالم الأشياء فى ذاتها يستعصى على فهمنا النظرى ولكنه تحلق أمام عقلنا العملى وهذا ما وضع فى كتابيه «نقد الفعل النظرى» ثم «نقد الفعل العملى» ، إلا أن كانط فى كتابه «نقد الحكم» يتجه إلى القول بوجود قيمة داخل العالم الواقعى تعتمد أساساً على النظام والغائية وقد فسر هذه القيمة فى حديثه عن الاستطيقا أو علم الجمال.

وزاد اهتمام الفلاسفة بما قال به مالبرانش عن الفنانين بين الحقائق المتصلة بالقيم وباقى أنواع الحقيقة ولعل ما أوضحه لوتسه فى تفسيره لفكرة القيمة ما جعل لهذه الفكرة الذيوع والانتشار حتى بين آراء ونظريات الاقتصاديين وغيرهم.

وربما أمكن القول بأن هذه القيمة من الناحية الفلسفية لا من ناحية الحاجة أو الندرة الاقتصادية إنما هى ما تتكشف للعقل، فالعقل لا يعى إبداعه للقيمة فالمصور يدفعه الشعور بالألوان والظلال والأشكال إلى قيمة هذه العناصر التشكيلية فى مشهد أو رؤية فى الطبيعة فلا يعى فى عمله الفنى هذه القيم وإنما تتكشف له بعد تمام التعبير.

وتظهر القيم فى صورة مزدوجة متقابلة (كالجميل والقبيح، والخير والشر والحق والباطل) وهذا يؤدى بنا إلى محاولة تصنيف القيم Classification Of Values ، فالواضح أنه ليس هناك قيمة بالمعنى الكلى العام، وكل ما نصادفه هو مظاهر معينة للقيمة، كالقيمة الأخلاقية والقيمة الدينية والقيمة الجمالية... الخ، ولا تظهر لنا إلا فى صورة جزئية كقيمة اللوحة المصورة أو قصيدة الشعر أو السيمفونية، بحيث يمكن القول بأن القيمة لا توجد دائماً إلا متجسمة فى منجزات العمل الفنى أو السلوك الخلقى بصورة جزئية مشخصة.

وثمة تصنيف للقيم يقوم على الذوق، كقولنا فى بعض الأحكام «إننى أعجب بهذا الطعام» فهى قيمة نفعية أى وسيلة لإدراك غايات أخرى وهناك قيمة غائية كقولنا «إننى أمارس الفضيلة من أجل الخير» أو «إننى أقول الصدق من أجل الحقيقة والحق» أو «إننى أصور المشهد الطبيعى من أجل الجمال»، فهذه قيم غائية ويقوم التصنيف الثانى الذى يقول به ماكس شيلر على أساس التفرقة بين القيم المستحبة أو النفعية وبين قيمة الحياة، والقيم الجمالية والقيم الأخلاقية والقيمة الدينية، وتفترق القيم الأخلاقية عن القيم الجمالية من حيث عدم إشارتها إلى أشياء أو أشخاص. إذ أنها تشير إلى الأشخاص فى حالة النظر إليهم فى ذاتهم.

ولنتساءل ماهى شروط القيمة؟ ثمة شروط قد تكون فكرية أو شعورية أو إرادية فهذه عناصر ثلاثة لا فصل بينها. ففى أصل أية تجربة من تجارب القيمة، يوجد انفعال وحكم فى نفس الوقت وهذا يدل على تضمن هذه التجربة العقلية والإرادة على حد سواء، وثمة شروط موضوعية للقيمة كالندرة والكيف والزمان. ويتعين علينا أن نراعى تلك العلاقة بين القيمة والمجتمع والتاريخ. وإن كانت المبالغة فى تقدير الجانب الاجتماعى والتاريخى للقيمة قد يمحو فكرة القيمة ذاتها. فالنظرية الاجتماعية للقيمة، تقول بأ المجتمع هو أصل كل قيمة كما ذهب إلى ذلك دوركاييم، حتى القيم الدينية تفسر فى ضوء المجتمع بمعنى أننا بالرغم من اعترافنا بدور المجتمع فى القيم رلا أن هذا لا يعبر عن المشاعر الذاتية للإنسان تجاه القيم وهذا ما دعى كل من أفلاطون وسبينوزا إلى الإجابة عن ماهية القيمة؟ فيقول أفلاطون أننا نستطيع أن نتيقن من وجود القيمة لأن هناك قيماً فى العالم مستقلة عن البراهين الحسية. أما سبينوزا فيرى أن للأشياء قيماً لأنها مستحبة لنا. ومن هذا يتضح أن هناك تعارضاً بين النظرة الموضوعية إلى القيم والنظرة الذاتية لها، وإننا حين نعترف بوجود قيمة معينة فإننا نشعر بأن هذه القيمة لا تخصنا وحدنا بل تصمم على الآخرين. وكما تبدو المشكلة عندما نرى أن القيم متعالية أو متسامية يخضع لها الناس جميعاً ومن ناحية أخرى نقول بأن القيم نتيجة إرادة الإنسان وحريته، ونجد فكرة القيمة فى الفلسفة الحديثة عند ديوى الذى يرى أن القيمة متصلة بحاجات الكائن الحى ومصالحه، بينما يعتقد مور بأن هناك عالم من القيم منفصل تماماً عن عالم الواقع كما نجد أن برجسون يرجع القيمة إلى الانفعال فهو مبدأ الحياة وهو منبع الأخلاق والدين والحرية.

وقديماً أكد سقراط وأفلاطون بوجود قيمة أبدية خارج الزمان والمكان فهى قيم مثالية موجودة بذواتنا لا تأتى من الخارج فالإنسان صاحب القيم تختارها بحرية ويخلقها، تدفعه هذه القيم إلى الوعى واتخاذ القرار بما يرفض وبما يقبل.

ويأتى وعينا بالقيم لما تحدثه من ردود فعل تجاه الأشخاص والأشياء فتنسى نماذج من القيم كما أسماها ماكس شيلر بالنماذج وامتدادها، ولعل هذا المفهوم يفسر كيف اختلفت الآراء حول نسبية القيم واختلافها باختلاف الزمان والمكان، إلا أن الواقع يؤكد أن ثمة بعض القيم تظل ثابتة لأن الطبيعة البشرية فى معظم حالاتها ثابتة، فنجد أن القيمة الأخلاقية فى صورة واجب وأن القيمة الجمالية فى صورة إبداع، ويتجه ماكس شيلر أيضاً إلى تحديد مجالات القيم تبعاً لاختلاف الناس والمكان والزمان والاتجاهات السائدة ويضرب مثالا عن قيمة الجمال والصور الجميلة فيقول هل يمكننا القول بأنه رامبرانت أو الجريكو قد اكتشفا مجالات من الجميل سبق وجودها وينتهى إلى تقرير أننا يكفى أن نتناول مظاهر القيمة أو ما نصفه بالعمل الفنى الجميل.

وثمة تساؤل أثاره كانط عن الصلة بين القيم والصورة أو القيمة والمادة؟ ويقرر كانط أننا عندما نتحدث عن القيم لا نعنى بمادة الفعل، ولا بمضمون أى عمل فنى، كاللوحة مثلا، وكل ما يفعله به هو نوع من التشكيل الصورى فحسب، وينظر كانط إلى الإنسان باعتباره غاية لا وسيلة كما ينظر للفن باعتباره تشكيل صورى، لكل جزء من اللوحة متصل بالأجزاء الأخرى كلها بحيث ينشأ من ذلك نوع من الوحدة الدنية أو كيان عضوى يعد فيه كل شىء وسيلة وغاية معاً. فالفعل الأخلاقى يدل على فضيلة لغاية والموضوع الجمالى وسيلة وغاية، ومن ثم تتصف الأخلاق والجمال بسمات صورية بحتة. ويمكن

القول بأننا لا نفصل بين القيمة فى اللون والامتداد فى اللوحة فثمة وحدة بين اللوحة والمصور وقيمتها بل هناك وحدة بين اللوحة وقيمتها والمصور والمشاهد وهذا يجعلنا نقرر منذ البداية أنه لا نعنى للقول بوجود أحكام خاصة بالقيمة، ما لم نسلم جدلا بوجود تجربة للقيمة أى أننا لا نقرر موضوعياً للقيمة ما لم نمارس ذاتياً القيمة.

وتعنى الممارسة الشخصية للقيمة نوعاً من الاختيار أى حرية فى الممارسة ولعل فكرة الحرية نجدها من أقدم المشكلات التى تناولها الفلاسفة وعبرت عنها التراجيديا الإغريقية، ففى مقابل الحرية ضرورة وقدر وجبر والتزام، وسادت هذه النزعة حتى فى بعض الفلسفات الجديثة عند ماركس وعند أوجيست كونت، ويمكننا القول بأن هناك مراتب للحرية تبدأ من كون الحرية فعلا يتوافق مع العقل وتنتهى بفكرة الحرية، باعتباره مصادقة، ولعل أفلاطون فى (الجمهورية) يؤكد قوله بأن الإنسان هو الذى يختار مصيره، أى أن الإنسان يتمتع بحرية الاختيار حتى يكون مسئولا، كما نجد لدى الرواقية وسبينوزا وهيجل تلك النظرة التى تساوى بين الحرية وبين إخضاع كل شيء تقوم به النفس للعقل. بينما نجد الأبيقورية يشبهون الحرية بذرات تنحرف عن مسارها الطبيعى أى هى نوع من المصادفة، ونجد أن مفهوم الحرية عند ديكارت يطابق بين الإرادة والحرية ويساوى بين الحرية والحتمية الخاضعة للعقل ويرى أيضاً أن للحرية درجات أو مراتب تبدأ من حرية اللامبالاة وتنتهى بالفعل الحر الذى ينبعث من نور يشع من الفهم، وتدخل الله بانفعاله فى حرية البشر دون غاية أو دوافع فهو الأصل الحر لكل حقائق الوجود، بينما يرى لايبنتز أن الحرية تلقائية أى يرجع إلى الموتادا ذاتها أما كانط فيرى أن أفعالنا من وجهة نظر العلم خاضعة للحتمية، ولكن صورتا الزمان والمكان جاء بهما العقل لترتيب التجربة،

ومن تجربة الأخلاق تسمع صوت الواجب الذى يعرفنا بأننا أحرار فندرك الأشياء فى ذاتها خارج الزمان وخارج المكان. ومعنى ذلك أن كانط يرى أن الحتمية مقصورة على عالم الظواهر فحسب، أما الحرية فهى تتعلق بعالم الأشياء فى ذاتها فثمة اختلاف بين الظواهر Phenomena وبين الأشياء فى ذاتها Nomena.

ولعل أهم التعريفات التى أوردها برجسون عن الحرية قوله: «إن الفعل يعد حراً عندما تكون علاقته بى مماثلة لعلاقة العمل الفنى بصاحبه».

ونجد كيركجورد يفسر الحرية فى ضوء فكرة الإمكان، أما الحرية فهى ضرورة حتى يتحقق للفعل الأخلاقي وللدين معناهما كاملا، فتصور الخطيئة يعنى حرية فى الاختيار بين الإمكان لفعل الشر، أما الفعل الدينى فهو يدل على التقاء بين إرادة الإنسان المتباينة وإرادة الله. وإثبات الحرية يعنى من ناحية أخرى نفى للضرورة أو الالتزام.

ويذكر كانط فى كتابه (نقد الحكم): يختص الحكم الجمالى بمميزات أولها من ناحية وصفه: وهو أنه حكم الذوق فيه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه متعته أى أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق موضوعه. فالرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها، ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فنانًا.

وتأتى ميزات الحكم الجمالى من ناحية عموم القيم الجمالية أو كميتها، فالجميل هو الذى يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة، وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شيء عام عللى دون أفكار تجريدية عامة تستطيع بها تقويمه، إلا الجمال، فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس، ونقومه على هذه الحال تقويماً عاماً مشتركاً بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة.

فالحكم الجمالى ذاتى ابتداءً، ولكنه عام موضوعى ضرورة، إذ يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه. وقد يشذ منهم من يخالف المجموع. ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة. وثالث هذه الميزات خاص بالعلاقة، أى علاقة الوسيلة بالغاية. فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث أنه مدرك فى ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات. فقد نظن أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمالى، ولكن لا يستطيع تحديدها، فمثلا إذا فكر عالم للنبات أو الزارع فى وظيفة فاكهة فى انتاجها النوعى، أو فى قيمتها التجارية،فإنه حينئذ لا يفكر فى قيمتها الجمالية. وعلى الفنان لكى يتوافر له الذوق الجمالى أن يعجب بالشىء الجميل دون أن يلقى بالا لمثل هذه الغايات، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غائية فى الطبيعة، دون مضمون محسوس لتلك الغائية، ورابع هذه الميزات أنه كل حكم له ثلاث حالات : أما تقرير حقيقته عن طريق التجربة، أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة، أو افتراض احتمال منطقى، إلا الجمال فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة ادراكًا ذاتيًا أولا، ولكنه موضوعى من ناحية التصور، بافتراض عموم الشعورية، فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا ضرورة، دون حاجة إلى أفكار سابقة.

فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جميلة ليس ذلك نتيجة قياس حتمى منطقى أو نتيجة تجربة، كما هى الحال فى الطبيعة أو الرياضة مثلا، وإنما ذلك نتيجة لحكم ضرورى فردى، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالى، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان فى هذا معصية للضمير الجمالى يشبه ورجعية لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجبًا خلقيًا وفى هذه الخاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والأخلاق».

ولكن كانط يستند إلى خصائص الحكم الجمالى بغاية فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا ويمكن أن نرد على رأيه فى النقاط التالية:

(١) يخلط كانط بين جمال الطبيعة وجمال الفن، فمجال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ولكنه جمال الفن لا وجود له إلا فى العملية الإبداعية أو التذوق.

(٢) يخلط أيضاً بين جمال الطبيعة والجمال فى الفن، فجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها منه بخلاف الجمال فى الفن ففيه نفس الغاية.

(٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفنى والقيمة، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا فى ظل القيمة وقيمة العمل الفنى فى الدعوة الموجه إلى الحرية.

(٤) فى الجمال الطبيعى لا وجود لغاية تفرض نفسها عليه فى صورة حتمية، إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه بمقصود الخالق على نحو قاطع، بل هو موضوع تأويل وتفسير قوى.

وقد يفسر الجمال فى الطبيعة تفسيراً علمياً أو يكون نتيجة للصدفة، ولكن إذا انتقلت الصورة الطبيعية إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للفنان وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للمتلقى ولكن الفنان يظل فيها بين حدود الذاتية الخالصة فى تأويلها لما فى الطبيعة والموضوعية الخاصة لدى المتلقى.

ومن ثم يتضح أن مشكلة القيم الجمالية وارتباطها بالحرية من أهم الموضوعات التى تعنى بها الدراسات الجمالية وعلى حد قول لانلاند Lanland أن القيمة أو الغاية المطلقة، يقصد بها الأمر المتعالى الذى يصدر من الحرية»[1].

---

(1) A. Laland, Vocabaliares Technique et Critique de la philosophie, Paris.

ولعل أهم المشكلات التى شغلت الفلسفات الوجودية هى الحرية خاصة فى ارتباطها بالوجود وبالقيمة وليس أدل على ما ضمنه جان بول سارتر فى كتابه وهو الأدب من وجهات نظر فلسفة ومواقفه بصدد القيمة الجمالية والالتزام والحرية فيذكر فى مستهل مقدمته قوله «كلا لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون ملتزمة على قدم المساواة مع الأدب فى الالتزام، ويسترسل يقول : «فالمعانى لا ترسم ولا توضع فى ألحان. فمن الذى يجرؤ ـ والحالة هذه ـ أن يتطلب من الرسم والموسيقى أن يكونا التزاميين، فليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة فى الشكل فحسب، بل فى المادة أيضاً فعمل أساسه الألوان والأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات. فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلاقات ذات مدلول» ويذكر سارتر عن الحرية قوله «حرية الاختيار قسمة مشتركة بين المبدعين جميعاً ملتزمين وغير ملتزمين وهى أساس المطالبة بالالتزام ـ فيما يخص المناظر الطبيعية يظل الشخص لها غير ضرورى فى اكتشابها، بمعنى أنه لا يوجد ـ أما فى الإبداع الفنى فالفنان ضرورى بالنسبة له، لزنه هو الذى انتجه ـ لا يرى الفنان ضرور بالنسبة له، لأنه هو الذى أنتجه ولا يرى الفنان عمله أبداً غريباً عنه لأنه مصدره، ولسى فيه عنصر مفاجأة له، لأنه جزء من ذاته» ويستطرد بقوله «أن الموضوع الذى أنتجه الفنان حتى لو ظهر فى أعين الآخرين كأنه تام الابداع ـ وهو لدى مبدعه موضع نظر دائم يستطيع أن يغير هذا الخط فى اللوحة، أو هذا اللون، وبذا لا يفرض الانتاج نفسه فرضاً على منتجه. وقد سأل رسّام مبتدئ أستاذه قائلا: متى أعد اللوحة من لوحات رسمى كاملة؟ فأجابه الأستاذ: فى الوقت الذى تستطيع النظر إليها دهشاً قائلا فى نفسك: أنا الذى فعلت هذا».

وبصدد أنواع الالتزام نجد سارتر يقول «قد يرى بعض النقاد أن الجمال هو الحق، وأن الحق هو الجمال، كما ذهب إلى ذلك الشاعر الإنجليزى[1][2] جون كيتس John Keats الذى عشق مبدأ الجمال فى الأشياء إذ أن رؤية الأشياء فى جمالها فى رؤية للأشياء فى صدقها وكان يقول «ما يتصوره الخيال على أنه الجمال لابد وأن يكون الصدق بمعنى أن الجمال هو الصدق والصدق هو الجمال، وبعد فلاسفة الجمال يؤكدون أن الجمال ليس هو الفائدة، وليس مقترنًا بها دائمًا، فإن النهر والفراشة أقل نفعًا من الخنزير، ولكننا عادة نعدهما أجمل منه».

ومن ناحية أخرى نجد أن بعض النقاد أمثال أرمسترونج ريتشاردز[3] يضع مشكلة القيمة فى مقدمة مسائل النقد ومشكلاته ويقرر بأن نظرية القيمة Theory of Value يجب أن تستند إلى أساس راسخ بعيد عن التصميمات يقوم على مفهوم جديد للجمال فيقرر بأن الجمال ليس خاصية ترتبط بالأشياء وإنما هو صفة تقر بها استجابتنا لهذه الأشياء» ويتضح موقفه كذلك من ناحية وظيفة الفن فالفن فى اعتقاده يعمل تعل يتنسيق الدوافع المتصارعة فى نفسية الإنسان ويحرر مكبوتات اللاشعور ويتحفظ التوازن النفسى، ويبدو هذا واضحًا فى الفن الجيد الذى يرقى بمستوى استجابة الفرد على عكس الفن الردئ الذى يهبط بمستواه ويعلن ريتشارد صراحة معارضته لنظرية (الفن للفن). ويفرد فصلا بأكمله فى كتابه أسس النقد النفسى عن (القيمة فى العمل الفنى) حيث يعرض لمشكلة الأخلاقيات فى الفن وصلة مظاهر الحياة الاجتماعية

---

(١) أ. ريتشارد ، أصول النقد النفسى، ترجمة د. فايز اسكندر، طبعة القاهرة، ص ٢ .

(٢) د. محمد عزيز نظمى سالم، الإبداع فى علم الجمال، ص ١١٠.

(٣) أ. ريتشارد، أصول النقد النفسى، ترجمة د. فايز اسكندر، طبعة القاهرة، ص ٤ .

والأخلاقية بالفن ويرى أن قلقلة الذوق العام وانحداره من المستوى الثقافى إلى المستوى التجارى أدى إلى البلبلة وصعوبة التمييز بين ما هو جيد وما هو ردئ ويقرر أيضاً أن الانحراف فى مفهوم القيمة الجمالية يرجع إلى مستوى الذوق العام، ويتعين على الناقد الحق أن يتسلح بنظرية جمالية عن القيمة تجعل حكمنا على منجزات العمل الفني فى ضوء ما هو الجديد ? What is good وما هو الفن ? What is art فهما وجهان لعملة واحدة، يلقى كل منها ضوءاً على الآخر، ومجمل قول ريتشاردز أن الآراء مختلفة حول العناصر التى تشكل القيمة فى العمل الفنى أو الحكم على الآثر الفنى بأنه جيد، وأن المشكلة فى العصر الحديث تحددت فى سؤالين، أولهما، ما هى التجارب الجمالية ذات القيمة والتجارب عديمة القيمة؟ وثانيها هل من الضرورة وجود فكرة أو التزام أخلاقى؟ ويجيب على هذا بقوله بأن التجربة التى توصف بأنها تجربة جيدة أو ذات قيمة هى تجربة تتضمن خاصة أخلاقية معينة والأشياء الجيدة جيدة عن طريق الحدس المباشر Intuition وثمة فارق بين الغايات التى هى جيدة فى حد ذاتها، والوسائل التى تصبح جيدة إذا ما ساعدت على تحقيق هذه الغايات الجيدة. وأصدق تعبير عن ذلك التأمل والتقديس للجمال بينما رؤية جبل تعتبر أشياء بوصفها وسائل لإثارة حالات ذهنية ذات قيمة.

ويستطرد ريتشارد بأن هناك افتراض ميتافيزيقى ينطبق على الأفكار والمعتقدات والمدركات، منها ما هو حسى كإدراكنا للألوان والأشكال والحركات والملمس ومنها ما لا تدركه الحواس كالعلاقة المنطقية والاستحالة والضرورة فهى أفكار فوق حسية.

ولعل ما يقدمه ريتشارد كبديل لهذه النزعة الجمالية التى تستمد عناصرها من الميتافيزيقيا يتحدد فى أبعاد وأعماق الحياة النفسية التى يعيشها

الإنسان أو الفنان إذ نجد مقومات الدوافع والقدرات والرغبة والإحباط والأنساق والإشباع وكلها جوانب للحياة النفسية للإنسان، وتؤدى وظيفتها فى التجارب الجمالية سواء من ناحية الإبداع أو التذوق أو الحكم أو الدقة وكل هذه النشاطات أو الممارسات للتجارب الجمالية تستهدف غاية وهذه الغاية هى القيمة الجمالية وعلى هذا فمن المنظور السيكولوجى يمكن أن تصنع نظرية للقيمة.

ولكن ما يذهب إليه ريتشاردز فى وجهة نظره السيكولوچية[1] يجعل القيمة الجمالية حالة نفسية ومن ثم فهى تختلف من فرد لآخر ولا يمكن الاتفاق على معايير للقيمة وهذا الأمر يشككنا فى أساسيات الفن والقيمة الجمالية وهو ما ترفضه تماماً من أصحاب النزعة السيكولوچية فى الجمال Phychoaesthelicism كما أننا لا نذهب مذهب أصحاب النزعة الاجتماعية المغالية فى الفن Socioaesthtism فعلى حد قول جان بول سارتر[2] «ليس الفن تصوير للحقيقة، فمن ذا الذى يعرف حقائق الأشياء، ليس الفن التزاماً بالواقع، فكل منا يرى الواقع من زاويته الخاصة، وبين هذه الزوايا الكثيرة يصنع الواقع، إن كان هناك دافع، وليس الفن فى خدمة الأخلاق، وليس الفن فى خدمة المجتمع، ليس الفن فى خدمة شيء ما، فكل هذه مدارس فى علم الجمال جربها الفنانون، فوجدوا أنها زائلة أن الفن فى خدمة الشعور والشعور فى خدمة الجمال، والجمال كالشعور شيء متغير، مقاييسه فى حركة دائمة، وفى تطور دائم[3] ، لأن الحياة ذاتها فى تطور دائم، وعلى هذا فإن الجمال كالشعور ليست له مقاييس محدودة».

(١) المرجع السابق، ص ٤٣.

(٢) سارتر، ما هو الأدب؟، ص ١٠٥.

(٣) لويس جريس، النقد الأدبى فى أمريكا، طبعة القاهرة، ص ١٩٦.

ولعل ما يسوقه كروتشه بقوله : «قد يكون المنظر الذى تمثله لوحة من اللوحات حبيباً إلى قلوبنا، لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية ـ وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية، مع أن المنظر ثقيل على النفس فينا «يوضح أهمية الإحساس بالقيم الجمالية، لقد انعكست هذه المفاهيم والقيم الجمالية فى مدارس الفن الحديث والمعاص، فنجد أن تعاليم المدرسة التأثيرية تذهب إلى القول بالتحرر مما يحد من الحرية فى ممارسة الفن، فهم يرفضون الالتزام بشتى ضروربه وأشكاله الحقيقية والاجتماعية والأخلاقية ولا يرضون إلا التزاماً واحداً هو الالتزام بالمعايير الفنية، وما تقتضيه من دوافع الإثارة والتأثير وتحقيق الامتاع الجمالى[1] بالتعبير الذى يصب فيه الفنان طاقته الفنية وقدراته الإبداعية، والمقياس الأوحد الذى تقوم على هذه المدرسة، هو مقياس التأثير فلا يقال أن هذا العمل كلاسيكى أو رومانتيكى بل يقال أنته عمل جميل أو ردئ. المهم هو شعور المتلقى[2] أى المشاهد وشعور الناقد فى استكشاف القيمة الجمالية للعمل الفنى.

من الواضح أن الصلة بين القيمة الجمالية ونوعية الالتزام تؤكده بعض النزعات وترفضه النزعات الأخرى ولنتساءل عن تلك المثل أو المعايير الأخلاقية والتى توضح مكان الفن وقيمته فى مجال العلاقات الإنسانية ومبدأ الخير. وإننا نتبين أن الفنون ليست إلا تقييما للوجود، فالفنان يعنى بالتعبير عن تجاربه وصراعاته الداخلية مع العالم الخارجى. ولعل قضية الالتزام الملقى التى يثيرها النقاد فى وقت هذا ويعبرون عنها بقضية المضمون وعلاقته بالمبدأ الخلقى وقواعد السلوك الإنسانى، أو بعبارة أخرى محاولة تقوى مالفن على أساس ما

(١) سارتر، ما هو الأدب، ترجمة، ص ١٠٥.

(٢) ريتشاردز، النقد السيكولوچى، ص ٥٧.

تضمن من معانى الفضائل، وما يشيد به ويرغب فيه وما يصوره الفنان فى صورة زاهية يبعث فى نفوس المتلقين إعاجباً بها، وتقديساً لمبادئها وكذلك عرض الرذائل بصورة تشمئز منها النفوس، وتحملها على النفور منها وذلك ضرب من ضروب الالتزام أوجبه الحكماء وفلاسفة الأخلاق، فقد كانت الفكرة الخلقية، ومنذ كان لها إشباع يدعون إليها ويدافعون عنها، ويحاربون الرذيلة موضحين أضرارها، وما تؤدى إليه من ضرورب الفساد والانحلال للمجتمعات الإنسانية، وهؤلاء يؤمنون بالدور الذى يؤديه الفن فى حياة الأفراد والجماعات، ويعرفون قبل ذلك مدى تقبل النفوس له وارتياحها إليه بما يحدث فيها من المسرة والامتاع. كما نجد أن أفلاطون في حديثه عن الشعر والفن يوضح رسالته السامية، فإن لم يحققها فهو شعر فاسد، لأنه أوهام لا تجد لها ظلالا فى عالم المثل والحقيقة، فينبغى على الشعر أن يحث الناس على فعل الخير وأن يصور الناس تصويراً ملائماً من شأنه أن يؤخذ على سيبل الاحتذاء. وفن الشعر إذا كان ممتعاً وساراً فإن خطورته الكبرى تكمن فيما يبعثه فى نفوس الآخرين من اللذة والطرب، لأنه قد يدفعهم إلى الرضا عما فيه ممكا قد يتنافى مع الحقيقة أو مع الفضيلة، وكثير من الفضلاء الذين ينبغى أن نحذو حذوهم قد وقعوا فى شراك الحب ولكنهم استطاعوا أن يكبتوا عواطفهم وأن يخففوا من حدة أشواقهم إذ ظنوا أن الجهر بها ضار وهؤلاء أجدر بالاحتذاء من أولئك الشعراء الذين يلهبون العواطف، ويثيرونها ـ ويغرون الشباب بالغرام الصبيانى.

ويبيح أفلاطون الشعر الذى ينشد فى تسبيح الإله وتمجيده، وفى مدح الصلاة، وفى التعرف على الحقيقة، أما إذا أتيح تعظيم الشعر الغنائي، والقصصى فإن هذا يؤدى إلى تحكم اللذة والألم، وجعلهما مقياساً فى الدولة بدل تحكم الشرائع والمبادئ التى تجمع عليها العقول فى كل العصور.

وإذا ما تناولنا كروتشه رؤية بهذا الصدد نجده يتأرجح بين التأييد والمعارضة ففى موضع[1] يفكر كروتشه أن ينظر إلى الفن على أنه عمل أخلاقى أى على أنه ذلك النوع من التأثير العملى الذى ليس نافعاً، وليس لذيذاً بصورة مباشرة، على الرغم من اتصاله بالمنفعة واللذة والألم، وإنما يحلق فى أفق روحى أسمى وأروع، فبينما لا ينكر من ناحية أخرى أن النظرية الأخلاقية فى الفن كان لها وجود فى تاريخ المذاهب الفنية، فمن تفرعات المذهب الأخلاقى القول بأن غاية الفن يجب أن توجه الناس إلى الخير وكره الشر وتقديم الروح القومية للشعب.

ولا شك أن الصلة بين الفن والأخلاق أو بين القيمة الجمالية والمفاهيم الدينية يمثل كل منهما نوعاً من الالتزام أو العلاقة التى يجب على الفنان أن يستجيب لها وإلا تعرض للجزاءات الجمالية فى المجتمع[2] بمعنى إذا كنا نخضع القيمة الجمالية لأحكام المجتمع لا لنزوات الأفراد وانحرافاتهم الشاذة، فإن ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية[3] وهو الذى يصدر الجزاءآت ويثيب المجيدين من ذوى المهارة الفنية.

ولكن لما كان من المتعذر وضع مقاييس أو قيمة محددة نقيس بها الجمال المطلق المثالى، فإن المجتمع يتدخل لإقرار نوعاً من السلطة على الأحكام الجمالية التى يتعين أن تتصف بقيم الجمال فيمارس المجتمع سلطة قياس القيمة الجمالية على مستويات ثلاث، أو وظائف ثلاثة وهى : السلطة التشريعية

---

(١) كروتشه، المجمل فى فلسفة الفن، ص ٢٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٣١.

(٣) د. محمد أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، (السلطات الجمالية، ص ٢٢٨).

(٤) المرجع السابق، ص ٢٢٩.

فى فى مجال الفن وتعنى بإقرار قواعد العمل الفنى والطرز الفنية والأساليب التقنية أو التكنيكية والمدارس والمذاهب والاتجاهات الفنية على مدى مراحل التطور التاريخى للفن وهناك السلطة القضائية فى مجال الفن وتعنى بالتحكيم للأعمال الفنية ومستويات الإجادة فيها ودرجات الإنفاق فى مسابقات التحكيم الفنى والمعارض وهناك أخيراً السلطة التنفيذية فى مجال الفن وتعنى بتوقيع العقوبة أو منح المكافأة للفنان على نجاحه أو فشله[١].

ولذا أصبحت للفن مدارس وقواعد خاصة به يقوم على أصول متعارفة تستمد من المجتمع، كما أصبحت الأحكام الجمالية منوطة بالمجتمع بحيث يخضع العمل الفنى لسلطات المجتمع وجزاءاته. وهذه المفاهيم الاجتماعية للفن وللقيم الجمالية إنما تعبر عن موقف أصحاب النزعة الاجتماعية الذين أرادوا وضع أسس لعلم الاجتماع الجمالى Sociologie Esthetique[٢].

كما نجد مفهوماً آخر يقترب من العلاقة بين الدين والأخلاق وبين الفن، وهذا المفهوم بمعنى أخص هو تلك الصلة بين الالتزام والمضمون، وهذه المسألة تعتبر من قضايا البعد الجمالى التى تبحث عن جوهر الفن، وقد يعبر البعض عن هذه القضية باسم المادة والصورة أو الإطار والمحتوى. ولعل الخلاف بين أنصار الشكل وأنصار المضمون ينحصر فى الأصول الجمالية للإبداع، بينما نجد الذين يتصدون للشكل والصياغة يبدون تشبعهم على أساس المعنى، كما اقترن مذهب الداعين للشكل بنوع من الالتزام التكنيكى بينما اقترن مذهب

---

(١) المرجع السابق.

(2) Ch. Lalo, Notions d'esthétique, p. 101.

(ويجمل بنا أن نسمى هذا العلم بعلم الجمال الاجتماعى من وجهة نظر استطيقية).

(٣) كتابنا علم الجمال الاجتماعى، المقدمة.

الداعين للمضمون بنوع من الالتزام الأيديولوچى أى الدينى، والأخلاقى والاجتماعى إلى غير ذلك.

والصلة بين الشكل والمضمون قضية تقليدية، تناولها القدماء، فنجد أن أرسطو يقيم فلسفة العامة وفلسفة الفن على أساس من القيمة الجمالية التى تتضمن وحدة الموضوع الجمالى أو تطابق الصورة و(الهيولى) أو المادة.

كما نجد كروتشه وهو من الفلاسفة الجماليين المحدثين[1] يؤكد نفس المعنى مؤكداً العلاقة بين الشكل والمضمون أو المادة والصورة.

ويتبين لنا إذن كيف أن وجهات النظر تتعدد بصدد الصلة بين الشكل والمضمون من زوايا متعددة ومرجع ذلك التباعد بين وجهتى النظر الفردية والاجتماعية، وكان لعامل نشأة الوجودية أثره فى استمرار النزعة الفردية التى انحدرت من النزعة الرومانتيكية كما كان لتأثير كانط وفلسفته وهيجل وفلسفته أثره الواضح فى استمرار النزعة الفردية العقلانية، بينما كان للمدرسة السوسيولوچية[2] أثرها على النزعة الاجتماعية للفن[3] خاصة عند دوركايم وليفى برول وثين وفوكوه رائد النزعة البنائية.

ومن وجهة نظر فلاسفة الجمال بهذا الصدد أنه إذا ان المجتمع هو مصدر القيمة الجمالية فإن للفرد أيضاً دوره فى عملية الإبداع الفنى - ومن ثم نتبين دور الفرد ودور الجماعة فى التجارب الجمالية على وجه العموم، فنلاحظ أن القيم الجمالية فى الفن توجد بالقوة فى اللاشعور عند الفنان، وتبنى على هذا

(١) يضع رولف (فلسفة المحدثين والمعاصرين)، كروتشه فى مرتبة أنصاف الهيجليية .Semihegelian

(2) Ch. Lalo, L'art et la vie sociale, notions d'esthethique, p. 14.

(١) د. عبدر العزيز عزت، الفن وعلم الاجتماع الجمالى، ص ٤٧.

الوضع مكتسبة بالصفة الفردية، ولكنها حينما تتجه إلى سطح الذات أو التحقق تصبح بالفعل أى تصطبغ بالصبغة الاجتماعية فيكون المجتمع المصدر للعمل الفنى وللقيمة الجمالية ولإحساسنا بالجمال. ومعنى هذا أن هناك عناصر جمالية فى الفن وأخرى جمالية وتتحدد العناصر غير الجمالية فى المادة الوسيطة التى يشكلها الفنان وكذا الحرفة والتكنيك أى الأسلوب التقنى للعمل الفنى، كما تعتبر النظام الاجتماعى والطبقة الاجتماعية والحياة السياسية عناصر غير جمالية إذ يرى أصحاب النزعة الاجتماعية فى الفن أنه حين تخمد ضرورة الصراع[1] الطبقى فإن كثيراً من الفنون ستختفى لا سيما تلك الفنون التى تقوم على الأحكام الجمالية للطبقات الاجتماعية فسيندثر الفن الفردى ويحل محله الفن الذى يخضع للتنظيم الاجتماعى ويكرس نشاطه للجماهير وتتلاشى شعارات الفن للفن وتحل محلها شعارات الفن للمجتمع، ولا يكون الإلزام الاجتماعى للفنان قهرياً بل يكون التزاما اجتماعياً ينبع من ذات الفنان المعبرة عن المجتمع. كما أن القيمة الدينية كعنصر غير جمالى لها تأثير فعال فى حياة الجماعة وفى النشاط الفنى بصفة خاصة، فنجد فى مرحلة مبكرة للمجتمع حيث لا يوجد تقسيم العمل Division of Labour وأن مظاهر الحياة الاجتماعية لها الصبغة الدينية فى ذات الوقت وقد اتضح فيما أشرنا إليه فى التطور التاريخى للفنون أن الشعوب البدائية يتغلغل فيها الدين ويكون تأثيره واضحاً على الفنون، فقد كان الفنان المصرى القديم يستمد إلهامه من مبادئ الدين المصرى فتأثرت فنون العمارة والنحت والرسم والموسيقى والرقص والمسرح والشعر بالنظام الدينى عند قدماء المصريين وظل أثره واضحاً على الفن فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة.

(١) د. محمد على أبو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون، ص ١٩٨.

كما أن لعنصر الأخلاق أثره كالدين تماماً على الفن وإن كان الفن لايفيه فى رؤيته الفنية المؤثرات الخلقية والمبادئ الاجتماعية للأخلاق، فقد يصور بعض نواحى الشذوذ والعلاقات المحرمة التى قد تتعارض مع الصورة المثالية للفضيلة والمثل الأعلى الأخلاقى، بل إن روائع الفن أو الأدب تكاد تتناول المواضيع الجمالية التى تشذ عن القاعدة الأخلاقية أو بمعنى آخر أن الفنان فى عمله يلتزم فى تعبيره القيمة الجمالية وبغض النظر عن الالتزام الخلقى وهذه المسألة شغلت بال الكثيرين من المشتغلين بالفن والأدب والنقد ولا تزال تشغل بالهم فالبعض يريد أن يجرد العناصر الغير جمالية من العمل الفنى والبعض مؤكد خاصية وعلاقة الالتزام بالجوانب الخلقية والدينية فى العمل الفنى.

لقد ذكر أحد النقاد «أن الذى يضر ويؤذى هو مجانبة الموضوع، والابتعاد عنه بتاتاً بالقول والعمل وهنا نرى مهمة الأديب الصريح إذا عالج موضوع الشهوة الجنسية أمكنه أن يفتح أمام الشباب باب التسامى أى أن يجعل حبه للمرأة سبيلا إلى حبه للفنون الجميلة. عندئذ تستحيل هذه الشهوة البهيمية إلى العمل للشرف والقوة والمجد ولسيت للأدب وللفن علاقة بالأخلاق. لأن ستر الحقائق يجعلها أجذب للنفس من شعورها، وأن إبعاد المسائل الجنسية عن الأدب أو عدم المصارحة فى الكلام فيها يجعل الذهن أعلق بها، ويفتح الطريق للكاتب وللفنان المنحط الذى يلجأ إلى الرجس أو الأدب الساخر المكشوف يجعلهم يحسون الحياة كما هى فى الحقيقة واقع، فلا يحدث الانحراف الذى تجلبه المجانبه، فيجب إذن أن يكون الفن والأدب كالعلم حراً، فعلم النفس يبين لنا أن المصارحة فى المسائل الجنسية خير من المواربة وأن معظم الأمراض الجنسية تنشأ من المجانبة والابتعاد[1].

(١) د. بدوى طبانة، التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى، ص ١٨٤.

وثمة حقيقة نستنبطها من تاريخ تطور الفنون ومدارس الفن وهى أن الفن[1] لا يحمل طابع الالتزام[2] الايجابى بالنسبة للمجتمع، أى أنه ليس بالضرورة أن يكون خاضعاً ومعبراً عن التيارات الاجتماعية وأيديولوچية النظام الاجتماعى. إذ أن الفنان قد يتمرد ويثور عليها وقد يعارضها، وفى هذا يكمن جوهر الفن وعظمته من حيث أنه يعد المنفذ الأساسى للحرية الإنسانية والاستمتاع بهذه الحرية.

وإذا ما اعتبرنا الفن ترفاً مثيراً فإنما يكون صادراً عن أنانية غير أخلاقية وغير دينية أى غير اجتماعية وهى عناصر جمالية فى العمل الفنى، أما إذا تخلى الفن عن الأنانية والتمرد والمعارضة والرفض فيكون له أثره البالغ فى تربية أجيال عديدة من المعجبين به وإشاعة روح التضامن بينهم، فيكون بذلك عملا اجتماعياً، مهما ظن البعض أنه عمل فردى، فإن الفنان التشكيلى الذى ينجز لوحات فنية يظل يحلم بالمجد والشهرة وبتقدير الناس لفنه يوماً ما، وما يتمتع به الفنان من شهرة وتقدير فإنما يرجع إلى تقدير المجتمع[3].

ومعنى ذلك أن هناك علاقة بين القيم الجمالية وبين العناصر الغير جمالية. وبلا شك أن إقرار وجود قيم جمالية يدفعنا إلى الاعتراف الضمنى بالشعور الجمالى على غرار الشعور الأخلاقى، فلكل منهما أوامره المطلقة وجزاءاته التى تصدر عن سلطة عليا، وقد ساعد الاعتقاد قديماً أن هذه السلطة العليا التى يستند إليها الشعور الجمالى، وكذلك الشعور الأخلاقى والتى تصدر

---

(١) د. محمود ذهنى، تذوق الأدب، ص ٢٤.

(٢) د. محمد على أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص ٢٠٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٠٣.

عنها الأوامر المطلقة، سلطة شبه دينية تتمثل فى الله أو أرباب الفنون[1] وشابت فكرة مصدر السلطة الجمالية والأخلاقية فى المجتمع بعض الأساطير التى كانت تعبر عن الواقع الاجتماعى على الرغم من أن الإعجاب الفنى يصدر عن طائفة من ذوى الشعور المرهف والحسى الجمالى إلا أن الجزاءات الجمالية اجتماعية فى إطارها العام وتكون بمثابة حوافز للفنان على العمل الفنى، ومن عوامل تكوين الذوق الجمالى العام للجمهور المتذوق ولأحكام النقاد تتأثر بوسائل الإعلام وباتجاهات الفن ومدارسه فمن خلال هذه المقومات يتخير الفنان أسلوبه الفنى الذى هو تعبير متجدد وحر عن الموضوع الجمالى وليس قواعد الحرفة أو أصول التكنيك الفنى ويترجم الأسلوب الفنى العلاقة بين العناصر الجمالية وغير الجمالية فى الفن ويتبع عن الأسلوب ما يسمى بالموضة La mode التى تنتشر فى المجتمع ويعبر عنها بالطرز الفنية التى تخضع لعوامل البيئة والنظم الاجتماعية فتؤثر على القيم الاستطيقية فعلى سبيل المثال نجد أن البيئة فى أسبانيا كان لها تأثيرها فى ازدهار الفنون الحربية والدينية كأثر من اثار الصراع الحضارى والدينى بين الأسبان والمسلمين، كما نجد أن الشعب الجرمانى يميل إلى فنون الموسيقى وذلك يرجع إلى السمات الحضارية لكل مجتمع وتميزه عن غيره من المجتمعات.

ومن خلال الاستعراض السابق عن القيم الجمالية والالتزام سواء كان التزاماً دينياً أو أخلاقياً يتضح أن إبراز أحد هذه العناصر عن الآخر يؤدى إلى العديد من الاتجاهات[2] والمدارس الفنية التى يمكن أن نحصرها فى المواقف الفلسفية المثالية، لأن لكل مدرسة أو نزعة فنية أصل فلسفى.

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٠٢

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠٦.

(١) المدرسة التكعيبية Cubism ومردها إلى النظرية الفيثاغورية.

(٢) المدرسة التجريدية Abstractionism ومردها إلى النظرية الأفلاطونية.

(٣) المدرسة الكلاسية (الكلاسيكية) Classicism ومردها إلى النظرية الأرسطية فى المادة والصورة.

(٤) المدرسة التعبيرية والسريالية Expressionism & Surrealism ومردها النظرهية السيكولوچية فى التحليل النفسى والنزعة البنائية فى الفكر.

(٥) المدرسة التشكيلية المحضة والرمزية Symbolism ومردها النظرية الجمالية (١) والاستطيقية التى تنادى بوجود عالم قائم بذاته يشكل الطبيعة الخارجية والذات الإنسانية.

ومما يذكر هربرت ريد بهذا الصدد أن الفن على أوثق صلة بحياة (٢) الجماعة سواء فى ناحية الإبداع أو فى ناحية القواعد الفنية أو ناحية التقدير الجمالى.

وسنفرد فى ختام موضوع الدراسة، رأياً عن نتيجة البحث بجمله فى أن قضية الالتزام تتصل بالقيمة الجمالية من زاوية اجتماعية، فهى لقاء أو علاقة بين عناصر جمالية استطيقية وعناصر أخرى غير جمالية متشابكة تجعل الفنان يتأرجح بين الرفض والقبول أو بين المعارضة والتأييد أو بين الاعتقاد والتمرد، كما يتبين من هذا الاختلاف ضرورة توفر عامل الحرية فى مواجهة الالتزام لا الإلزام فشتان بين التزام ايجابى نابع من ذات الفنان المتفاعلة مع المجتمع (٣) وأيديولوچيته وبين الإلزام القسرى الذى يجد الفنان نفسه داعية أو بوقاً أو دمية تتحرك دون دافع ذاتى خلاق يحفزها للعمل وللإبداع.

---

(١) د. زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، ص ص ٤٠٦، ٤٠٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٠٧.

(٣) د. على عبد المعطى، الابداع الفنى ، المقدمة

أهم المراجع والمصادر

فيلدمان (ف)، علم الجمال الفرنسى المعاصر، السكانى، ١٩٣٦، فورما ٨، ٢٠٨ص.

لالو (ش)، علم الجمال التجريبى الفرنسى، السكان ١٩٠٨، فورما، ٨، ٢٠٨ص.

مسوتو كسيدى (ت م.)، تاريخ علم الجمال الفرنسى (١٧٠٠–١٩٠٠)، شانبيون، ١٩٢٠، فورما ٨ كبير، ٢٨٠ ص.

نيدهام (هـ.أ)، تقدم علم الجمال الاجتماعى فى فرنسا وانكلترا فى القرن التاسع عشر. شانبيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ص،
التاسع عشر، شانبيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ص.
شاندلر (أ) مراجع علم الجمال التجريبى (١٨٦٥–١٩٣٢). كولونبيا (أوهيو) ١٩٣٤، فورما ٤، ٢٥ص.

هاموند (ف)، مراجع علم الجمال وفلسفة الفنون الجميلة (١٩٠٠–١٩٣٢)، لونجمان، نيويورك، ١٩٣٤، فورما ٨ كبير، X+ ٢٠٥ص.

فورجى، راجع علم الجمال، بروكسل، معهد المراجع، ١٩٠٨، فورما ٨، ١٠٢ص.

٢ ـ علم الجمال

أرسطاليس، بويطيقا، ربطوريقا، وبوليطقيا (الترجمات المختلفة عن اليونانية).
بالدوين (ج.م) م الينكاليس (عن الإنجليزية). الكان، ١٩١٣ فورما ٨، ٣٣١ص.

بالديون (جـ) البنكاليم (عن الإنكليزية) الكان ١٩١٣ فورما ٨ص ٣٣١ .
بودوين (ش)، التحليل النفسى للفن. الكان ١٩٢٩، فورما ٨، ٢٧٤ ص.
باير (ر)، علم جمال اللطافة، الكان ١٩٣٣، فورما ٨ جزآن، ٦٣٤-٥٨٣ص.
برانشفع (م)، الفن والطفل، ديديه ١٩٠٧، فورما ٨، ٤٠٠ص
براى (ل) فى الجميل نشأته ، تطوره ، الكان، فورما ٨، ٢٩٤ ص.
شلاى (ف) الفن والجمال ، نتان ، ١٩٢٩، فورما ٨، ٢٩١ ص.
كروتشة (ب)، علم الجمال (عن الإيطالية) جيارد، ١٩٠٤، فورما ٨، ٥١٨ص، قراءات فى علم الجمال (عن الإيطالية)، بايو، ١٩٢٣، فورما ١٨، ١٨٢ص.
دى برين (ى) ، تخطيط فلسفة للفن (عن النيترلندية)، بروكسل، ديوت، ١٩٣٠، فورما ٨، ٤١٩ص.
دى لاكروا (هـ)، المشاعر الجمالية ، ص ٢٩٧-٣٣٢ منكتاب جورج ديما: علم النفس، الجزء الثانى، الكان، ١٩٢٤، أوكتابه الجديد، الجزء السادس، ١٩٣٩، ص ٢٥٣-٣١٥، سيكولوجية الفن ، الكان ١٩٢٧، فورما ٨، ٤٨١ص.
ديوانا (ف)، القوانين والإيقاعات فى الفن، فلامريون، فورما ١٦، ١٨٧ص.
جوليته (ب) ، حاسة الفن . هاشيت ، ١٩٠٧، فورما ١٨، ٢٦٩ص (مصورة).
غيويو (م) مسائل علم الجمال المعاصر، الكان ١٨٨٤، فورما ٨، ٢٦٤ص.
الفن من وجهة النظر الاجتماعية. الكان، ١٨٩٠، فورما ٨، ٣٨٧ص.

هيجل (ى)، محاضرات فى علم الجمال (عن الألمانية)، جرمر بالير، ١٨٤٠-١٨٥٢، خمسة أجزاء . فورما ٨.

جوفروا (ت) محاضرات فى علم الجمال. هاشيت، ١٨٤٣، فورما ١٨، ٤٧٨ص.

كنت (أ) ، نقد لحكم الترجمات المختلفة عن الألمانية)، فرين ١٨٩٠، فورما ٨ كبير. ٢٩٦ص.

لالوا (ش)، العواطف الجمالى، الكان ١٩١٠، فورما ٨، ٢٧٨ص.

المدخل إلى علم الجمال، كولن ١٩١٢، فورما ١٦، ٣٤٣ص

الفن والحياة الاجتماعية ، دوان ١٩٢١، فورما ١٨، ٣٧٨ص، الفن والأخلاق. الكان، ١٩٢٢، فورما ١٦، ١٨٤، ص، الجمال والغريزة الجنسية، فلاماريون، ١٩٢٢، فورما ١٨، ١٨٩، ص، التعبير عن الحياة فى الفن، الكان، ١٩٣٣، فورما ٨، ٢٦٣، ص ن الفن بعيداً عن الحياة. فرين ، ١٩٣٩، فروما ٨، ٢٩٥ص.

لامنـــه (ف)، فى الفن وفى الجمال، جرنيه، ١٨٤١، ٢٥٤ص.

لاسكرس (ب)، التربية الجمالية للطفل، الكان، ١٩٢٧، فورما ٨، ٥٠٨ص.

لومبروزو (س)، العبقرية (عن الإيطالية)، الكان، ١٩٠٣، فورما ٨، ٦١٦ص، (مصورة).

ماريتان (ج)، الفن والكنيسة، فن كاثوليكى، ١٩٢٠، فورما ١٨١ص.

نتيشه (ف) ، أصل التراجيديا، إنسانى، وجد إنسانى، كسوف الأصناف، الخ، (مترجمة عن الألمانية).

بولهان (ف)، سيكولوچية الإبداع، الكان، ١٩٠١، فورما ١٦، ١٨٥ ص،
كذب الفن، الكان ١٩٠٧، فورما ٨، ٣٨٠ ص.

بيلو (م)، سيكولوچية الجميل والفن، (عن الإيطالية)، الكان ١٨٩٥، فورما ١٦، ١٨٠ص.

أفلاطون، فيدر، المائدة، الجمهورية، القوانين (هيبياس الكبير) الخ، (الترجمة المختلفة عن اليونانية).

أفلوطين، التاسوعات، ٢-٤ (الترجمات المختلفة عن اليونانية).

برودوهون (ب.ج) فى أصلو لافن ووظيفته الاجتماعية، باريس، ١٨٧٥ فورما ١٦، ٣٨٠ص.

ريبو (ت)، رسالة فى الخيال المبدع، الكان، ١٩٠٠ فورما، ٨، ٣٣٠ص.

شيللر (ف)، رسائل فى التربية الجمالية، ١٧٩٤، ٥ (عن الألمانية)، ١٨٥٥-١٨٧٥.

شوبنهور (أ)، العالم كارداة وتصور (عن الألمانية)، الكان، ثلاثة، ١٩٣٨، أجزاء فورما ٨.

سيغوند (ج)، علم جمال العاطفة، بوفان، ١٩٢٧، فورما ٨ ١٥٥ ص.

سورل (ج)، القيمة الاجتماعية التى للفن، جاك، ١٩٠١، فورما ٣٢٨ص، (مجلة ما وراء الطبيعة، ١٩٠١).

سوريو (أ)، مستقبل علم الجمال. الكان ١٩٣٩ فورما ٨، ٤٠٣ص،
التأسيس الفلسفى، الكان، ١٩٣٩ فورما ٨، ٤١٤ ص،
مراسلات الفنون، فلاماريان، ١٩٤٧، ٢٧٩ص.

سوريو (ب) ، الإيحاء فى الفن ، الكان، ١٨٩٣ ، فورما ٨ ، ٣٤٨ ، مخيلة الفنان ، هاشيت، ١٩٠١ ، فورما ١٦ ، ٢٨٨ ، ص الجمال العقلى، الكان، ١٩٠٤ ، فورما ٨ ، ٥٠٦ص.

سبنسر (هـ) ، رسائل فى التقدم (عن الانكليزية) ، الكان، ١٨٧٧ فورما ، ٨ ، الجزء الأول، ٣٢ + ٤١٥ص.

سيلنن برودهوم، فى التعبير فى الفنون الجميلة، ١٨٨٣ ، ليمر، ١٨٩٨ ، فورما ٨ ، ٣٥٠ص.

تين (هـ) ، فلسفة الفن ، الكان، أربعة أجزاء، فورما ١٨ ، ١٨٦٥–١٨٦٩ ، هاشيت، جزآن، فورما ١٦ .

تولستوى (ل) ، ما هو الفن؟ (عن الروسية) ، رين، فورما ١٦ ، ٢٨٠ص ١٨٩٨ ؛ أوليندروف ، ١٨٩٨ .

فان جنب (أ) ، القصص الشعبى، ستوك، ١٩٢٤ ، فورما ١٢ ، ١٢٥ص، (مصورة) .

فنشون (ج) ، الفن والجنون ، ستوك، ١٩٢٤ ، فورما ١١ ، ١٢٧ص (مصورة) .

٣ ـ علم الجمال الأدبى

أريات (ل) ، الأخلاق فى الدراما، والملحمة، والرواية، الكان، ١٨٨٤ ، أفيلين (س) ، أكثر صدقًا من الغير، سافل، ١٩٤٧ .

بالدنسبرنجر (ف) ، الأدب، الخلق، النجاح، الديمومة، فلاماريون ، ١٩١٣ .

برغسون (هـ) ، الضحك، رسالة فى معنى المضحك، الكان، ١٩٠٢ .

بريموند (هـ) ، الشعر الصرف، جراست، ١٩٢٦ ، العبادة والشعر، جراست ١٩٢٦.

بريتون (أ) ، في المظهر السريالى، كرا، ١٩٢٥ .

كلوديل (ب) ، فى أصول الشعر، مركز فرنسا، ١٩١٣ .

استيف (س) ، دراسات فلسفية فى التعبير الأدبى، فرين ، ١٩٣٨ .

غرامون (م) ، الشعر الفرنسى، الطبعة الثانية، شانبيون، ١٩١٢ .

هنكن (أ) ، النقد العلمى، برين، ٢٨٨.

هيتيه (ج) ، اللذة الشعرية، المطابع الجامعية، ١٩٢٣ .

جوفه (ل) ، آراء ممثل هزلى، المجلة النقدية الجديدة، ١٩٣٨ .

لالو (أ.م.وش) ، إخفاق الجمال ، أ.ميشيل ١٩٢٣ (مصورة) ، المرأة المثالية، سافل، ١٩٤٧ .

لالو (ش) ، الفن والحياة (الجزء الأول، الفن قرب الحياة ، الجزء الثانى، الانطلاقات الجمالية الكبرى، الجزء الثالث اقتصاد الأهواء، فرين ١٩٤٦ ، ٧.

ماريتان (ر.ج) ، مركز الشعر ، دسكلى، ١٩٣٨ .

موررياك (ف) ، الرواية ، بلون، ١٩٣٢ .

رينار (ج) ، المنهج العلمى فى التاريخ الأدبى الكان، ١٩٠٠ .

سرفيان (ب) ، الإيقاعات، بوافان، ١٩٣٠ ، مبادئ علم الجمال، بوافان، ١٩٣٤ .

فاليرى (ب) ، أعمال. المجلة الفرنسية الجديدة، ١٢ جزء، (أيبالينو، قطع فى الفن، متنوعات ١-٤ ، المدخل إلى علم الشعر ، الخ...) .

فيليه (أ) ، سيكولوچية الممثل الهزلى ليبته، ١٩٤٠ .

زولا (أ)، الرواية التجريبية، شربنتيه ١٨٨٠ ، معلومات أدبية شربنتيه، ١٨٩١ .

٤ ـ علم الجمال التشخيصى

اللندى، بيكلر ، دوللن، لندرى، ماك أورلان، مورروا، فويللورموز الخ.. الفن السينمائى (الفن الصامت)، ٨ أجزاء، الكان، ١٩٢٦ ، ٩ (مصورة).

أريات (ل) ، سيكلولوچية الرسام. الكان، ١٨٩٢ .

بران (أ) الدور الاجتماعى الذى للسينما . سينما فرنسا لازيه، ١٩٣٨ .

بروك وهلمهوتز، المبادئ العلية للفنون الجميلة. بالبير، ١٨٧٨ (عن الألمانية) .

كوهين سيات (ج) ، مبادئ فلسفة للسينما (الفيلمولوچيا) ، المطابع الجامعية، ١٩٤٦ .

دينيز (م) ، نظريات أكسيدان ١٩٢١ ، نظريات جديدة ، رواء ١٩٢٢م.

فوسيللون (هـ) ، حياة الأشكال، ١٩٣٤ ، الكان، ١٩٣٩ .

شيكا (م)، علم جمال النسب ن.ر.ف، ١٩٢٧ ، العدد الذهبى ن.ر.ف جزآن ، ١٩٣١ ، ٣ ،رسالة ف يالإيقاع، ن.ر.ف، (أى المجلة الفرنسية الجديدة) ١٩٣٨ ، (مصورة) جولينا (ج) صناعة الرسامين. بايو ١٩٢٢ .

جستالا (ب) علم الجمال، علم الجمال والفن، فرين ١٩٢٥ ، ٨.

جرلين (هـ) ، الفن معلما من الأساتذة، (علم الجمال، تعليم ، صناعة، الخ) ، لورى ٧٠ أجزاء (مصورة) .

هورتيك (ل)، حياة الصور، هاشيت ١٩٢٨ (مصورة).

لالو (ش)، علم الجمال التجريبي المعاصر، الكان ١٩٠٨، الانطلاقات الجمالية الكبرى، فرين ١٩٤٧.

لوت (أ) الرسم ، دينول ١٩٣٣، لنتكلم الرسم، دينويل، ١٩٣٦، كتاب في المناظر الطبيعية، فلورى ١٩٣٩ (مصورة).

لوكه (ج.هـ)، رسومات طفل، الكان ١٩١٣، الفن والدين اللذين للإنسان القديم، ماسون، ١٩٢٦، رسم الأطفال، الكان، ١٩٢٧، (مصورة).

مونود ـ هزن (أ) ، مبادئ المورفولوچيا العامة، جوتيه فيلار، جزآن، ١٩٢٧ (مصورة).

أوزن فانت وجانيريت، الرسم الحديث، بايو ١٨٢٥ (مصورة).

بولهان (ف)، علم جمال المنظر الطبيعي، الكان ١٨١٢ (مصورة)

روادن (أ) ، الفن ، كاتدرائيات فرنسان، كولن ١٩١٤ (مصورة).

روسكن (ج) لمبات المعمار السبع (١٨٤٩)، الرسامون الجدد (١٨٤٣-١٨٦٠) الخ.. (عن الانكليزية).

سوريو (ب)، علم جمال النور، هاشيت ١٩١٢، (مصورة).

فنتورى (ل)، تاريخ نقد الفن (عن الإيطالية) بروكسل، المعرفة ١٩٣٨.

٥ ـ علم الجمال الموسيقى

بورغيس ودنرياس، الموسيقى والحياة الداخلية. لوسان وباريس الكان، ١٨٢١.

بريليه (ج)، علم الجمال والإبداع الموسيقى، المطابع الجامعية، ١٩٤٧.

كوروا (أ) موسيقى وأدب، بلود، ١٩٢٣ .
كومبريه (ج) ، الموسيقى، قوانينها، تطورها، فلاماريون، ١٩٠٨ ، الموسيقى والسحر، بيكار ١٩٠٩.
ديبوسى (س) ، كروتشية، اللاهاوى.
دومينيل (ر) ، الإيقاع الموسيقى، مركوردى فرانس، الكان، ١٩٢١ .
دوبره (الدكتور) وناتان (الدكتور) . لغة الموسيقى. الكان، ١٩١١ .
هنسليك (أ) ، فى الجميل فى الموسيقى ١٨٥٣ (عن الألمانية).
هلمهولتز (هـ) ، النظرية الفيزيولوچية فى الموسيقى. ماسون ١٨٦٨ (عن الألمانية) .
داندى (ف) ، محاضرات فى التأليف الموسيقى، دونار، ١٩٠٠-٩ .
جاك دالكروز (أ) ، الإيقاع، الموسيقى والتربية، لوسان وباريس، روار، ١٩٢٠ .
لالو (ش) ، مبادئ علم جمال موسيقى علمى ١٩٠٨ ، ط٢ منقحة، فرين ١٩٣٩ ، علم الجمال الموسيقى ، فى الموسيقى، لاروس، ١٩٤٧ ، (مصورة) .
لندرى (ل) ، الحساسية الموسيقية، الكان، ١٩٢٧ .
لاسر (ب) ، فلسفة الذوق الموسيقى، جراسه، ١٩٢٢ .
ليفار (س) ، الفرض، دينويل ، ١٩٣٨ .
ريمان (هـ) ، مبادئ علم الجمال الموسيقى، الكان، ١٩٠٦ (عن الألمانية) ،
ستراونسكى (أ) ، بريطيقا موسيقية، حانين، ١٩٤٠ .

دودين (ج)، ماهو الرقص؟ لورن ، ١٩٢١ .

فاغنر (ر) أعمال (عن الألمانية) جزآن.

وراجع أيضاً فى كل فن الأعمال الرئيسية فى النقد الأدبى، والموسيقى، والتجسيدى، وتاريخ جميع الفنون ، الرسائل، والمذكرات التى للفنانى، الأجزاء الخاصة التى لأعمال أكثر عمومية، مثل : ر.باير، هـ. ديلاكروا، أ.سوريو (انظر فوق).

آلان، مذهب الفنون الجميلة، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٩٢٠ .

غروس (أ) بدايات الفن، الكان ١٩٠٢ (مصورة)

دائرة المعارف الفرنسية، جزء ١٦-١٧ (فنون وآداب)، ١٩٣٥ .

المؤتمر الثانى الدولى لعلم الجمال وعلم الفن، الكان، ١٩٣٨، جزآن ، مجلة علم الجمال (مصورة) المطابع الجامعية، ١٩٤٨ .

علم الجمال الاجتماعى

المحتويات

الجزء الثانى

(القيمة الجمالية والإلتزام)

رقم الإيداع : ٨٦٩٣/٩٥
I.S.B.N
977 - 212 013 - 5

